

# Università degli Studi di Napoli Federico II

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche

ciclo XXIV



## **Il Cavalier d'Arpino disegnatore Catalogo ragionato dell'opera grafica**

Relatore: Prof. Tomaso Montanari

Candidato: Marco Simone Bolzoni

Correlatore: Prof.ssa Rosanna De Gennaro

*Alla memoria di mio padre,*

*Francesco Bolzoni*



## **SOMMARIO**

### **Volume I**

#### **1. Introduzione**

#### **2. Il corpus di disegni**

#### **3. Giuseppe Cesari collezionista, Giuseppe Cesari collezionato**

3.1. *“Operò anche numerosi disegni di quella sua bella maniera, da tutti molto cari tenuti”*. Lo sguardo della critica e fortuna dei disegni di Giuseppe Cesari

3.2. *La collezione personale di disegni di Giuseppe Cesari*

#### **4. Evoluzione del disegno di Giuseppe Cesari**

4.1. *Elaborazione di uno stile. Sulle orme dei maestri*

4.2. *1590-1600*

4.3 *Il disegnar virtuoso del Cavaliere Giuseppe Cesari d’Arpino.*

4.4 *L’autunno di Giuseppe Cesari: i disegni della maturità*

#### **5. Le funzioni del disegno di Giuseppe Cesari**

5.1. *Nel segno della tradizione. Il disegno nell’arte di Giuseppe Cesari*

5. 2. *Dalla figura al racconto*

5.3. *Inventare e comporre la storia*

5.4. *Usi e riusi*

5.5. *Disegni nel tempo*

5.6. *Le favole mitologiche su carta di Giuseppe Cesari*

#### **6. I generi**

6.1. *Vedute di paese racconti di figura*

6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*

#### **7. Le tecniche**

7.1 *La penna*

7.2 *La matita “il più perfetto modo”*

*7.3 I pastelli*

*7.4. La carta*

**8. “La sua bella maniera ha fatto scuola”: Giuseppe Cesari e la sua bottega.**

*8.1. Attorno a Giuseppe: collaboratori, allievi, apprendisti*

*8.2 Metodi e materiali*

*8.3. Il caso Bernardino*

***Appendice documentaria***

***Bibliografia generale***

**Volume II**

***Catalogo ragionato dell’opera grafica***

*Opere autografe*

*Opere della bottega o della cerchia di Giuseppe Cesari*

*Attribuzioni rifiutate*

## Prologo. Giuseppe Cesari e il disegno.

Il binomio Cavalier d'Arpino e disegno è uno dei temi fondamentali per capire appieno l'arte di Giuseppe Cesari. Nato nel secolo dei grandi del Rinascimento, alla sua morte – è il 1640 – il Cesari era considerato da molti un vero e proprio “sopravvissuto”, depositario di una tradizione e di una pratica artistica che si andava in qualche modo perdendo e della quale il disegno rappresentava il principio primo.

Arpino, bistrattato dalla critica moderna – Adolfo Venturi nel 1932 scriverà sul Cesari alcune tra le pagine più spietate della sua *Storia dell'Arte italiana* –<sup>1</sup> meritava di ritrovare posto tra “i primi” della storia pittorica del Cinquecento e del Seicento romano, come già auspicava Achille Lauri sulle pagine della rivista *Per l'Arte sacra*, all'indomani della pubblicazione dell'opera di Venturi: “*Mi auguro che, dopo lo studio sintetico e breve del Prof. Venturi, qualche giovane critico e storico dell'arte voglia tornare sulla multiforme e ricchissima produzione di Giuseppe Cesari che non dovè avere tanti difetti quanti oggi se ne attribuiscono alla sua pittura, se ai suoi tempi e per mezzo secolo egli fu un Nume*”.<sup>2</sup> Dopo quarant'anni dall'articolo di Achille Lauri, Herwarth Röttgen ha voluto ripercorrere e ricostruire, invertendo la rotta della visione prevenuta del Venturi e della critica d'inizio secolo, la vicenda artistica di Giuseppe Cesari, al quale ha dedicato, fino a tempi recentissimi – l'ultimo contributo di Röttgen su Arpino è del 2009 – la quasi totalità dei suoi interventi critici.<sup>3</sup>

Nel 1973 Röttgen inaugurò la prima – ed unica – esposizione sull'artista e nel 2002 diede alle stampe la prima, importante monografia sul pittore. Quest'ultima rappresenta il punto di approdo di una ricerca durata tutta una vita. Già nel sottotitolo del volume, *Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Röttgen compie una precisa scelta di campo eleggendo la pittura a protagonista del suo studio. Nella monografia, infatti, sono i dipinti, quasi trecento, a dar voce all'opera del Cesari; i disegni, invece, hanno, nell'economia del lavoro, un ruolo che potremmo definire “ancillare”. Fino ad oggi Arpino è apparso nelle vesti di pittore brillante, di abile impresario artistico, di cortigiano della corte Aldobrandini, e mai si è data lettura dell'arte di Arpino nelle vesti di disegnatore.

---

<sup>1</sup> Si veda il capitolo VII del nostro lavoro, *Giuseppe Cesari collezionista, Giuseppe Cesari collezionato*.

<sup>2</sup> Lauri, p. 6.

<sup>3</sup> Si veda la bibliografia generale.

Ci è dunque parso opportuno dare all'opera grafica del Cesari giusto spazio nella valutazione di un artista che si rivela fondamentale per la comprensione dello sviluppo dell'arte a Roma negli anni di passaggio dal XVI al XVII secolo. È da questa ragione che nasce il nostro studio, che si propone di approfondire, parallelamente al mirabile lavoro di Röttgen, indispensabile al compiersi di questa ricerca, un versante del *curriculum* artistico del Cavalier d'Arpino rimasto fino ad oggi ancora poco studiato. Il Cesari si rivela, prima ancora che pittore, un disegnatore eccellente. E spesso i suoi disegni stupiscono, ancor più dei dipinti, per l'originalità inventiva, l'eleganza del segno, e forza espressiva.

Sono più di trecento gli originali raccolti; essi consentono di seguire, nei ripensamenti e nelle messe a punto di un'idea, la genesi di un dipinto, oppure di ricostruire progetti mai realizzati, come la *Giustizia di Bruto* destinata alla Sala dei Capitani in Campidoglio (**cat. 3**). Attraverso di essi, che abbiamo deciso di presentare al lettore secondo una disposizione cronologica, possiamo ripercorrere i quasi sessant'anni di carriera del Cavalier d'Arpino, dai cantieri vaticani delle logge, quando Giuseppino segue la lezione dei maestri della seconda metà del secolo, da Taddeo Zuccari a Raffaellino da Reggio, fino al momento di massima gloria, quando lavora ai grandi cicli di affreschi romani e napoletani, e, ancora, quando, ormai anziano, continua a dipingere senza fantasia, ripetendo "all'infinito" le sue vecchie invenzioni; anche in questi anni è attraverso il disegno che Arpino continua ad esprimersi e sperimentare.

Il *corpus* di disegni che proponiamo in questa tesi potrà arricchirsi in futuro, ne siamo certi, di nuove aggiunte. Esso rappresenta, certo, il punto di arrivo di un percorso di studi, ma ci auguriamo che possa servire da punto di avvio per molti altri.

## 2. Il *corpus* dei disegni. I luoghi.

Oggi, in quasi tutte le più importanti collezioni di grafica del mondo, si troverà sotto il nome del Cesari, almeno un disegno; non sempre, tuttavia, si tratta di un originale. Complici le attribuzioni antiche che, si sa, non sono sempre facili da accogliere, sotto il nome di Giuseppe Cesari sono spesso annoverate opere che, per ragioni cronologiche e stilistiche, hanno poco a che vedere con i disegni autografi dell'Arpino.

Il Cavalier d'Arpino fu uno dei disegnatori più vivaci e fecondi della sua epoca e nel corso di oltre sessant'anni di carriera il pittore si dedicò senza interruzione alla pratica e all'insegnamento del disegno; i fogli pubblicati in questa tesi sono il frutto di un'estensiva campagna di lettura dei disegni oggi ascritti nelle diverse collezioni del mondo a Giuseppe Cesari; si presentano quasi trecento fogli originali, circa il doppio rispetto a quelli menzionati da Herwarth Röttgen nella monografia dedicata al Cavalier d'Arpino nel 2002, distinguendoli dai lavori della bottega del pittore, che compaiono spesso, senza alcuna distinzione, tra le opere autografe.

Prima di passare ad illustrare nell'insieme il catalogo grafico del Cavalier d'Arpino, sarà bene descrivere brevemente la natura dei nuclei più rilevanti che conservano i disegni dell'artista.

Bisognerà partire dal fondo di Berlino, che sotto il nome del Cesari conta oltre sessanta disegni. Il Kupferstichkabinett si rivela particolarmente affascinante non solo per la qualità dei fogli attribuiti al pittore, ma anche per l'appassionante storia collezionistica che lega i disegni a questo museo. A Berlino i disegni del Cesari arrivarono per lo più nel 1848, in seguito all'acquisto di Gustav Friedrich della collezione di Vincenzo Pacetti che contava oltre diecimila fogli. La raccolta, prima di diventare proprietà di Pacetti, era appartenuta allo scultore Bartolomeo Cavaceppi che era riuscito a riunire una prodigiosa collezione, acquistando, tra gli altri, i fondi di Silvio Valenti Gonzaga e di Pier Leone Ghezzi e, probabilmente, anche la collezione del nobile fiorentino Filippo Ciciaporci che, secondo l'erudito Francesco Maria Niccolò Gaburri, aveva a sua volta acquistato il fondo di disegni del Cavalier d'Arpino.<sup>4</sup> Al loro arrivo a Berlino i disegni della collezione Pacetti furono rimossi dagli album in cui il loro proprietario li aveva ordinati. I fogli di maggior pregio attribuiti al Cesari – all'incirca una ventina – sono oggi inquadrati in moderni *passe-par-tout*;

---

<sup>4</sup> Per i passaggi collezionistici del Kupferstichkabinett di Berlino si rinvia al secondo paragrafo del capitolo III di questo lavoro, *Giuseppe Cesari collezionista, Giuseppe Cesari collezionato*, dedicato alla raccolta personale di disegni di Giuseppe Cesari.

il resto dei disegni del fondo Arpino, invece, è conservato nelle eleganti scatole in cui nell'Ottocento i conservatori del museo decisero di sistemare il fondo. Quasi tutti i disegni sciolti, ossia quelli conservati in scatola, sono ancora incollati alle originali pagine dei volumi Pacetti. In alcuni casi le pagine sono complete, e i disegni ancora incollati secondo la disposizione scelta da Pacetti. Il *Sant'Antonio stante che sorregge il Cristo infante in piedi sul libro delle sacre scritture* (**cat. 236**), ad esempio, è affisso alla stessa pagina dello *Studio per la testa di un uomo barbuto* (**cat. 243**) e dello *Studio per un santo monaco* (**cat. 237**). Il caso del *Sant'Antonio* è particolarmente interessante: sul verso del foglio, si può ancora leggere in trasparenza un'annotazione ("*Mano di mio padre in vecchiaia nell'età di anni 70, 1630*") appuntata dal primogenito di Giuseppe, Muzio, che sarebbe andata perduta incollando il disegno alla pagina del volume e che Vincenzo Pacetti volle ricopiare sul recto. Pacetti aveva intuito il valore documentario che le note di Muzio rivestono nello studio dei disegni dell'arpinate. Esse costituiscono, infatti, una preziosa rete d'informazioni utili per ricostruire la storia collezionistica del disegno, la datazione e, in alcuni casi, la destinazione del foglio. Esistono altri disegni su cui si possono ancora leggere le postille di Muzio, al Musée Wicar di Lille,<sup>5</sup> ad esempio, o al Martin van Wagner Museum di Würzburg,<sup>6</sup> ma la gran parte dei fogli commentati dalla penna del primogenito di Giuseppe sono oggi a Berlino.

Il gruppo di disegni del Cesari conservati al Kupferstichkabinett di Berlino rivela il carattere del fondo di bottega: agli autografi si mescolano le copie degli allievi e accanto a pregiati disegni finiti si trovano fogli di studio, quali l'*Ercole e l'Idra* (**cat. 241**).

Diverso dalla collezione di Berlino, è il nucleo dei cinquantatre disegni che oggi al Louvre sono catalogati sotto il nome di Giuseppe Cesari. I disegni del Louvre, a differenza della miscellanea arpinesca di Berlino, provengono per lo più da collezioni scelte come quella di Pierre-Jean Mariette. Tra i disegni appartenuti a Mariette non tutti entrarono nel 1793 nella collezione del Louvre con l'esatta attribuzione al pittore arpinate. Lo *Studio per un gruppo di cinque figure stanti* (**cat. 18**), ad esempio, era all'origine ritenuto opera di Baldassarre Peruzzi: lo dimostra l'elegante inquadratura in cartoncino azzurro che contraddistingue i disegni della collezione Mariette su cui, entro un cartiglio, è iscritto il nome del pittore a cui

---

<sup>5</sup> Presso il museo Wicar di Lille si trovano un foglio iscritto da Muzio: un *Uomo che cammina, parte inferiore* Inv. PL 171 (la scritta di Muzio recita: "Copiato d'mio Padre Roma mano d'mutio Cesare 1640) e gli *Studi di cavalli tratti dalla Battaglia tra romani e veienti*, Inv. PL 172.

<sup>6</sup> Due disegni con le note di Muzio sono invece a Würzburg: *Quattro giovani che cucinano*, Inv. 7114 (sul foglio si legge: "Copiato d'mano d'mutio Cesari. P.del Palazzo d'montalto. Giugno 1645 originale Gioseppe Cesaris"); *Nudo maschile seduto*, Inv. 9100 ("*In Roma d'mutio. 1648 laue...*" recita la scritta di Muzio).

Mariette riferiva il foglio (“Balthazar Peruzzi senensis”). Mariette, tuttavia, possedeva anche disegni del Cavaliere riconosciuti come autografi, come il *Re Davide assiso in trono* (**cat. 85**), la *Sibilla eritrea* (**cat. 76**), o lo *Studio per un uomo stante visto da tergo* (**cat. 141**), forse i tre più bei fogli dell’intero nucleo arpinesco di Parigi. Dei cinquantatre disegni del Louvre, oggi alcuni devono essere espunti dal catalogo di autografi di Giuseppe Cesari, come l’ormai sbiadita *Presentazione di Cristo al tempio* (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 11277) o lo *Studio per una Venere* (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 4431), probabilmente lavoro della bottega del Cesari; il fondo del Louvre, tuttavia, ha riservato alcune nuove, importanti scoperte: ben otto nuovi disegni, che qui pubblichiamo per la prima volta con l’esatta attribuzione a Giuseppe Cesari, sono stati rinvenuti sotto i nomi di artisti diversi: oltre allo *Studio per il ritrovamento della Lupa*, riconosciuto da Carel van Tuyll tra i fogli di Salvador Rosa (**cat. 103**), aggiungiamo il suggestivo progetto a penna e acquarello per la *Giustizia di Bruto* (**cat. 3**), oggi tra i fogli anonimi, la *Vergine stante* (**cat. 46**), catalogata come opera di Francesco Vanni, e la splendida serie di ritratti a matita nera e rossa, ritenuti fino ad oggi opere di Federico Zuccari (**cat. 269, 271, 272, 273, 274**).

Infine Firenze. Come a Berlino, alcuni dei fogli più belli tra quelli attribuiti a Giuseppe Cesari sono stati montati in *passe-par-tout*, tuttavia la maggior parte dei disegni riferiti oggi al pittore arpinate è raccolta nelle cartelle dei fogli sciolti. Tra di essi si conserva anche il frontespizio di uno dei volumi nel quale anticamente erano incollati i disegni e su cui si legge, in un elegante maiuscolo latino, il nome del pittore (**fig. 1**).



**Fig. 1.** Frontespizio di uno dei volumi assemblati da Filippo Baldinucci

Come molti altri oggi disciolti nel fondo degli Uffizi, anche il volume dedicato a Giuseppe Cesari doveva far parte di quelli assemblati da Filippo Baldinucci per il cardinale Leopoldo de' Medici. Molti dei disegni sciolti, infatti, sono ancora incollati alle pagine del volume baldinucciano, per lo più ritagliate in sezioni più piccole sulle quali si possono ancora leggere i numeri che accompagnavano i disegni e che corrispondono all'*Inventario generale dei disegni* della Real Galleria, compilato da Giuseppe Pelli Bencivenni tra il 1775 e il 1784.<sup>7</sup> Nell'elenco si possono facilmente rintracciare numerosi dei disegni oggi conservati tra le cartelle dei fogli sciolti del Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze. Al numero 25 dell'inventario, ad esempio, si legge: "*Schizzo di un busto di figura caricata, a matita rossa e nera*". La descrizione corrisponde esattamente alla *Testa virile di profilo* ancora incollata su un frammento dell'originale pagina del volume di Baldinucci su cui si può ancora leggere, in alto, il numero "25". In alcuni casi i numeri corrispondenti ai disegni sono stati rimossi o tagliati maldestramente, come nel caso della *Testa di un uomo barbuto* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11267 F, **fig. 2**), copia di un originale arpinesco oggi a Berlino (**cat. 243**), sulla quale si intravede, seppur mutilo, il numero "5" che coincide con l'ordine di successione dell'elenco di Pelli Bencivenni che ricordava il disegno numero "5", assieme ad altri, sotto la voce: "*Teste per lo più belle, diverse, a acquarello e a matita*".



**Fig. 2. Giuseppe Cesari (bottega), *Testa di un uomo barbuto*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11267 F.**

---

<sup>7</sup> L'inventario è consultabile online, sul sito Fondazione Memofonte; si rimanda al sito internet della Fondazione Memofonte: [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/disegni\\_inventario.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/disegni_inventario.pdf).



La maggior parte dei disegni che a Firenze sono catalogati oggi come Cavalier d'Arpino sono, tuttavia, da ricondurre alla bottega del pittore, o, addirittura, ad altri maestri: il *Martirio di San Giovanni Battista* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11243 F) è stato recentemente pubblicato come Giovanni Baglione,<sup>8</sup> la *Testa di satiro* è stata proposta giustamente come opera del Passerotti (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11235 F),<sup>9</sup> e il foglio con *Un santo monaco che riceve un'elemosina da un vescovo* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11227) parrebbe, a mio avviso, più opera di Belisario Corenzio che di Giuseppe Cesari.

Più ridotto è il numero di disegni di Giuseppe Cesari negli altri musei del mondo, seppure alcuni nuclei storici devono essere qui ricordati: il British Museum, ovviamente, e la National Gallery di Edimburgo, dove sono conservati due dei disegni che appartenevano un tempo a William Young Ottley e venduti a Londra nel 1814. Nel catalogo della vendita Ottley, infatti, si ritrovano, ai lotti 54 e 55 due fogli oggi a Edimburgo: “*One Chrsit soldi his cross, between St. Jerome and St. Nicholas – red and black chalk – executed with great delicacy*” e “*The Madonna standing on a crescent – in the same manner*”.<sup>10</sup>

A Vienna, all'Albertina, il gruppo di disegni di Arpino – per lo più proveniente dalla collezione del Duca Alberto di Sassonia-Teschen - è piuttosto eterogeneo ed è composto oggi da disegni restituiti in tempi piuttosto recenti all'arpinate e che in antico erano conservati sotto altri nomi, come la *Testa virile volta a sinistra* (**cat. 265**), a pastello, riattribuita al Cesari da Philip Pouncey che la trovò tra i fogli di Bramantino, oppure la *Madonna con bambino e Santa Elisabetta* (**cat. 45**), un tempo creduto opera di Francesco Vanni.

Più difficile è, invece, seguire i percorsi dei disegni conservati negli altri musei del mondo, si cui spesso non si conosce la provenienza esatta e di quelli che nel corso del tempo sono passati negli anni sul mercato antiquario e di cui oggi si sono perse le tracce. All'appello manca probabilmente ancora qualche disegno ma speranzosi che questo catalogo possa essere un primo strumento per ritrovarne le tracce.

---

<sup>8</sup> O'Neil, 2002, p. 45, tav. 14; pur non trovando corretta l'attribuzione a Giuseppe Cesari, certamente da scartare, il riferimento del foglio a Giovanni Baglione, proposto dalla O' Neil, non mi pare convincente.

<sup>9</sup> La nuova attribuzione è segnalata sull'attuale passe-par-tout.

<sup>10</sup> Una copia del catalogo di vendita è conservato presso il dipartimento di arti grafiche del British Museum.

### 3. Giuseppe Cesari collezionista, Giuseppe Cesari collezionato

#### 3.1. “Operò anche numerosi disegni di quella sua bella maniera, da tutti molto cari tenuti”.

##### *Lo sguardo della critica e fortuna dei disegni di Giuseppe Cesari.*

È difficile trovare a Roma, tra la fine del Cinquecento e il principio del secolo nuovo, un artista più celebrato dai suoi contemporanei di Giuseppe Cesari. Van Mander per primo scrisse del suo talento eccezionale, elogiandone la “straordinaria perfezione che [...] dimostrava [...] nell’arte della pittura”<sup>11</sup> e mettendo in luce – con un aneddoto che fa sorridere – la propensione al disegno del piccolo Giuseppe che “aveva l’abitudine di fare dei disegni coi carboni tolti dal fornello”;<sup>12</sup> un ventennio più tardi Giulio Mancini ricorda il Cesari, ormai il “Cavalier Giuseppe”, in una biografia che “profuma” di panegirico nella quale, tra le tanti lodi, dell’arte del disegno non si fa menzione. Sono gli stessi anni in cui Giovan Battista Marino dedica al pittore e alla sua opera alcuni versi bellissimi. Nella sua *Galleria* (1619), infatti, il poeta canta le lodi dei dipinti più belli di Giuseppe, la *Galatea*, il *San Giorgio* e il *Davide e Golia*, e lo paragona addirittura a Cicerone, nativo, come Giuseppe, della piccola cittadina ciociara di Arpino<sup>13</sup>. La fama del Cavalier d’Arpino, tuttavia, non tardò a tramontare. Già pochi anni dopo la sua morte, Bellori, che lavorava alla stesura delle *Vite*, non pensava neppure di riservare un posto ad Arpino nella sua raccolta di biografie e così il padre oratoriano Sebastiano Resta, nel leggere le *Vite* di Giovanni Baglione, poteva ricordare sul bordo di una pagina che “*Sebene hora tutti sprezano il Cavaliere Giuseppe, non è che egli non fusse gran maestro e non avesse studiato Michelangelo, ma la maniera ideale e di solo spirito lo tenne dietro a’ soli Carracci e tutti poi han abbaiato il cane ferito*”.<sup>14</sup> La fama eccezionale di cui Cesari godette in vita e su cui insistono i racconti dei suoi contemporanei – ma anche quelli di padre Resta alla fine del Seicento o di Luigi Lanzi un secolo più tardi<sup>15</sup> –

---

<sup>11</sup> Cit. in Röttgen, 2002, p. 551.

<sup>12</sup> Ivi, p. 550.

<sup>13</sup> “*In Arpino, Giuseppe, / nascesti, ed in Arpino / nacque il più chiaro dicitor latino; / pari in ambo è lo stile, e sono eguali / gli artifici e i colori / e le glorie e gli onori. / Quei parlando però difender seppe / da la morte i mortali, / ma tu tacendo sai / donar la vita a chi non visse mai.*” Marino, 1619, ed. 1926, pp. 136-137.

<sup>14</sup> La nota di Sebastiano Resta è apposta ad uno degli esemplari delle *Vite* di Giovanni Baglione conservati presso la Biblioteca Corsiniana di Roma (31 E 14). Op. cit. in Röttgen, 1973, p. 59.

<sup>15</sup> Lanzi, 1795-1796, ed. Capucci, 1968-1974, vol. I, pp. 335-337.

era dovuta soprattutto alla produzione di cicli ad affresco, sacri e profani, alle raffinate operette da camerino, alla personalità istrionica del pittore e, non in ultimo, agli scandali in cui Giuseppe fu coinvolto e che in più di un'occasione lanciarono "in prima pagina" il nome di Arpino.<sup>16</sup>

Mancano quasi del tutto, invece, nei racconti sulla biografia di Giuseppe Cesari, i riferimenti all'arte del disegno: ne parla timidamente e più per dar ritmo al racconto, lo abbiamo visto, Carel Van Mander, mentre più deciso pare Giovanni Baglione che al disegnatore Giuseppe Cesari dedica la frase, pur generica, che ha suggerito il titolo di questo paragrafo: "*Operò anche numerosi disegni di quella sua bella maniera, da tutti molto cari tenuti*".<sup>17</sup> Sul "*molto cari tenuti*", ossia su quanto collezionisti e amatori ricercassero sul mercato e conservassero i fogli del Cesari, torneremo in seguito, per soffermarci ancora qualche istante sul giudizio critico che interessò nel tempo la grafica di Arpino. Dicevamo che le menzioni dei disegni del Cesari nei testi critici sono sporadiche, in particolar modo perché l'interesse per il Cavalier Giuseppe cadeva su altri aspetti della sua personalità artistica. Non bisogna dimenticare, tuttavia, il celebre passo delle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, già citato in questo lavoro,<sup>18</sup> che mette in scena l'animata sfida – tutta a parole – tra Arpino, in visita a Venezia, e Palma il Giovane: due titani dell'arte, romano il primo, veneziano il secondo. Due modi diversi, quello veneto e quello romano, di intendere il disegno, che danno la possibilità al Ridolfi di trattare l'antica *querelle* lanciata già da Vasari nelle *Vite* a sostegno dell'arte dei pittori fiorentini e diretta alla scalfittura di quella dei veneziani, che secondo il biografo aretino, non erano interessati al disegno, arte che praticavano solo di rado. L'idea che i veneziani non disegnassero è ovviamente solo un *escamotage* del Vasari in difesa della propria tradizione, che disegnassero in maniera diversa rispetto ai romani, o ai fiorentini, invece, è la realtà. E quelle "*abbozzature*", termine con cui Ridolfi descrive i disegni di Palma il Giovane e di cui pare prendersi gioco Arpino in visita allo studio del collega veneziano, sono messi a confronto, contrapponendoli, ai disegni finiti, politi, accademici del Cavaliere. Palma, alla provocazione mossa da Arpino che sorrideva alla vista di quei fogli che gli parevano scarabocchiati più che disegnati, risponde secco: "*verrò con voi a Roma a imparare*

---

<sup>16</sup> Mi riferisco in particolare al caso giudiziario in cui fu coinvolto Bernardino, fratello minore di Giuseppe, ricordato da Van Mander nel suo *Schilder-boeck* (cit. in Röttgen, 2002, pp. 552-53), oppure al celebre processo in cui fu coinvolto il Cavalier d'Arpino nel 1607, accusato di aver fatto sfregiare il Pomarancio (si veda Röttgen, 2002, pp. 132-135).

<sup>17</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 372 [274].

<sup>18</sup> Si veda il capitolo VII di questo lavoro, *Le tecniche*.

*il modo di finirli [gli abbozzi]”).<sup>19</sup> Due forme di bellezza diverse, una libera, pittorica, l’altra, invece, perfetta, nata secondo la tradizione cinquecentesca, fiorentina e romana, del disegno. È forse proprio questa sensazione di “non libertà” dell’opera su carta di Arpino, ad infastidire lo scultore Orfeo Boselli che dei disegni di Arpino, invece, parla con sprezzo: “*Io confeso la verità, che quando mi è venuto in sorte di leggere libri di Leon Battista Alberti, di Leonardo da Vinci, del Lomazzo ed altri autori, come la Simmetria di Alberto ed altri, sono rimasto coll’istessa meraviglia che rimaneva Annibale Carracci in mirando alcuni disegni del Giuseppino e – per dirlo in una parola – si sa quando si legge detti autori quanto si sapeva prima che si leggessero*”.<sup>20</sup> Come dire che i disegni di Giuseppe non erano altro che un noioso *déjà vu*. Boselli accende il confronto tra due “campioni” del seicento romano, Annibale Carracci, a rappresentare la pittura moderna e Arpino, invece, che rappresentava coloro che Bellori definiva con sprezzo i “corruttori” della pittura moderna.<sup>21</sup> Per Boselli, forse anche per molti altri, Arpino non era altro che un pittore – e un disegnatore! – di un’epoca oramai finita, accademico, noioso, un po’ *retraux*.*

La storia critica di Arpino disegnatore si costruisce su dei vuoti, su delle mancanze. Eccezion fatta per la fugace menzione di Baglione, non sembra che i disegni di Arpino abbiano attirato gli interessi della critica. Non credo, tuttavia, che questo silenzio possa considerarsi come una nota di demerito sulla produzione grafica di Giuseppe Cesari; credo, piuttosto, che il personaggio “Cavalier d’Arpino”, il piccolo talento nato dal nulla e cresciuto nell’ammirazione dei pittori delle logge vaticane, il pittore brillante, gestore di imprese e cantieri importanti, il cortigiano fedele della corte Aldobrandini, l’animatore culturale, il maestro di intere generazioni, l’ultimo erede del secolo del Rinascimento, attirasse molto di più i biografi e i cronisti che non il disegnatore Giuseppe Cesari e che, in definitiva, l’arte del

---

<sup>19</sup> Ridolfi, 1648, ed. Von Hadeln, 1965, vol. II, p. 204.

<sup>20</sup> Boselli, 1994, p. 148.

<sup>21</sup> Nella nota al lettore, che precede il testo delle *Vite*, Bellori ricorda: “*L’architettura sollevata da Bramante, da Raffaello e dal Buonarroti nello studio di pochi architetti, cadde ben tosto e venne meno sino alla corruzione dell’età nostra. In tanto poco numero di artefici, concorre nondimeno da ogni parte longa serie di pittori; e quelli stessi che riprendono Giorgio Vasari per avere accumulato e con eccessive lodi inalzato li Fiorentini e Toscani, cadono anch’essi nell’errore medesimo, proponendone altrettanto numero*”, si veda Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, p. 6; così nella biografia dedicata ad Annibale Carracci, il biografo pare ribadire il concetto: “*Mancato quel felice secolo, dileguassi in breve ogni sua forma; e gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l’arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all’imitazione*”, si veda Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, p. 31.

disegno risultasse secondaria rispetto alla pittura; così il profilo dell'artista-disegnatore non venne mai tracciato.

Anche la storiografia più recente pare ignorare questo versante dell'arte del Cesari. Le venti pagine che Adolfo Venturi impiega per demolire l'artista si accendono di espressioni dispregiative, che suonano oggi alle nostre orecchie quasi esagerate; leggiamo dei “*moti sgangherati*”,<sup>22</sup> delle “*volgarità delle forme gommose*”,<sup>23</sup> del “*chiasso di tinte*”,<sup>24</sup> o dell’“*urto dei gesti*”<sup>25</sup> delle figure di Arpino, bollato come il responsabile della “*depravazione del gusto*”<sup>26</sup>, ma mai sentiamo pronunciare dal Venturi la parola “disegno”. Otto anni più tardi dei volumi della *Storia dell'Arte italiana*, viene data alle stampe la prima monografia dedicata a Giuseppe Cesari.<sup>27</sup> L'autore, Arturo Quadrini, è un concittadino del pittore che scrive in occasione del terzo centenario dalla morte del Cesari, senza fini critici – è lo stesso Quadrini a dichiararlo nella nota al lettore – ma con l'intento di “*raccogliere quante più notizie [...] sarebbe stato possibile sulla vita e le opere di Giuseppe Cesari per farle conoscere ai concittadini di Arpino*”<sup>28</sup>. Nessun giudizio, neanche a dirlo, sui disegni che pure fanno la loro timida comparsa nel volumetto di Quadrini che ricorda quelli di Lille e quelli di Parigi.<sup>29</sup>

Herwarth Röttgen nel 1973 dedica all'artista la prima esposizione monografica, scegliendo per le sale di Palazzo Venezia un'ampia selezione di fogli di sicura attribuzione, per lo più correlati alla pittura del Cesari. Röttgen dà così vita al primo catalogo ragionato dell'opera grafica dell'artista, senza, tuttavia, proporre del disegno una lettura complessiva.

La critica contemporanea, nel riscoprire gli artisti della fine del Cinquecento e, soprattutto, nel riscoprirli disegnatori capaci, ha ritrovato anche in Giuseppe Cesari un maestro del disegno, riconoscendone l'importanza nel contesto romano a cavallo tra i due secoli. Anna Forlani nel suo *I disegni italiani del Cinquecento* notava l'evidente distacco qualitativo tra l'Arpino ed

---

<sup>22</sup> Venturi, 1932, vol. IX, p. 924.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 932.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 933.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 937.

<sup>27</sup> Quadrini, 1940.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>29</sup> “*Lilla: al museo pare esistano alcuni disegni del Cavaliere raccolti dal pittore Wicar: Andromeda – La fuga in Egitto – La Vergine, il Bambino e San Giuseppe – Un uomo che corre – Studio di un nudo (dalla parte inferiore del corpo) – Minerva – Marte ed Ercole (allegoria dipinta a Ferrara) – Venere e Adone*”. “*Parigi. Al Louvre: [...] Il martirio di San Paolo (disegno) – Tre figure nude (disegno) – Ragazza con un gatto in braccio (disegno attribuito)*”; *Ivi*, pp. 62-63.

alcuni suoi contemporanei: *“Se il Roncalli è il più pedissequo rappresentate della schiera romana degli artisti ‘cavalieri’, il D’Arpino ne è la controparte brillante e, almeno nella prima attività, qualitativamente più valida e recettiva”*<sup>30</sup>. Walter Vitzthum nel 1971, in un volume dedicato interamente al disegno romano del Cinquecento, scriveva che il Cesari doveva essere ricordato come il *“più importante e il più notevole”*<sup>31</sup> della “Scuola dei cavalieri” di cui, facevano parte, oltre ad Arpino, anche Cristoforo Roncalli, il Pomarancio e Giovanni Baglione. L’idea di iscrivere il disegnatore Giuseppe Cesari entro la comoda etichetta dei “pittori-cavalieri” accomunati, parrebbe, da un certo fare accademico e tradizionalista, è, come tutte le classificazioni semantiche, una soluzione riduttiva per mettere a fuoco la personalità artistica di Arpino, soprattutto in un campo, il disegno, in cui eccelle, forse anche più che in pittura, come facevano già notare Irina Grigorieva e Asja Kantor-Gukovskja nell’illustrare la bella collezione grafica dell’Ermitage.<sup>32</sup>

Se, dunque, la fortuna del disegnatore Giuseppe Cesari è una fortuna tutta recente, il successo collezionistico ottenuto dei suoi disegni pare già contemporaneo all’artista che aveva precocemente intuito che i propri lavori su carta potevano avere un valore di mercato e trovare facilmente la stima dei collezionisti.<sup>33</sup> È il 1641, un anno dopo la morte di Arpino, che Muzio, il maggiore dei figli maschi del Cesari, compra a Piazza Navona, zona di librai, venditori di stampe e disegni, uno studio giovanile del padre e per ricordarsene lo appunta sul bordo del foglio, oggi a Berlino (**cat. 69**). Già ad un anno dalla scomparsa del pittore, dunque, i suoi fogli circolavano sul mercato dell’arte. In realtà i disegni di Arpino dovevano avere già un mercato prima della morte dell’artista. Nell’inventario dei beni del duca Giovan Angelo Altemps, redatto attorno al 1618 e il 1619, compare, menzionato tra i quadri, *“una testina disegnata in carta pecora di Giuseppino”*<sup>34</sup> e nelle pagine dei libri di conti di casa Barberini alcuni documenti testimoniano l’acquisto di due fogli del Cesari: è il 28 febbraio quando si registra l’entrata nelle collezioni di *“due disegni in carta con due teste con cornice simile tutte dorate, parte intagliate con il fregio rabescato ed quatro ape alle cantonate et in menzo*

---

<sup>30</sup> Forlani, 1962, p. 282.

<sup>31</sup> Vitzthum, 1971, p. 21.

<sup>32</sup> *“I disegni si differenziano – dalla pittura – per l’abile modellatura chiaroscurale e la morbidezza dei passaggi tonali. [...] I disegni rappresentano, probabilmente, la parte più notevole della sua eredità artistica”*. Grigorieva, Kantor-Gukovskja, 1983, cat. 38.

<sup>33</sup> Grigorieva, Kantor-Gukovskja, 1983, cat. 38.

<sup>34</sup> L’inventario Altemps si trova oggi presso la Newberry Library di Chicago. Si veda: Nicolai, 2008, p. 231, n. 111.

*quattro soli velati di roscio di dui palmi incirca, fatta dal Cavalliere Giuseppe cioè uno con disegno in carta fatto di lapis rosso e nero con un retratto pare di San Paolo o San Francesco; del Cav.re Giuseppe de Arpino un altro simile con un ritratto più vecchio con barba più longa pare S. Paolo prime e servito (primo eremito?) de Giuppino de Arpino*";<sup>35</sup> nel mese di maggio dello stesso anno è registrato un'altra opera su carta dell'Arpino, "*un designio d'una testa in carta del Cvalliere Giuseppe con un motto sotto, Celestia Semper, con cornice intagliata tutta dorata*".<sup>36</sup> Negli inventari Barberini compaiono numerosi disegni del Cesari; sono soprattutto fogli che raffigurano soggetti profani: tra i tanti, soldati, satiri, centauri, è la scena di *Teti che riceve il giovane Achille*, da identificare, forse, con la versione a matita nera e rossa del Courtauld Institute di Londra, o di una sua replica (**cat. 233**).<sup>37</sup> Tra i disegni a penna e a matita, sono ricordati anche alcuni fogli a pastello, probabilmente opere tarde del Cesari, appesi alle pareti del palazzo accanto a disegni o dipinti di artisti diversi di piccolo formato.<sup>38</sup> Un altro pastello, la figura di un *San Giovannino*, era nel Palazzo Barberini alle Quattro Fontane.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Lavin, 1975, p. 2, n. 9.

<sup>36</sup> *Ivi*, n. 10.

<sup>37</sup> Nell'inventario del cardinal Antonio del 1644 sono registrati: "*Un quadretto, con un disegno di uno che conduce un cavallo a mano, fatto dal Cav.re Giuseppe, con suo vetro e cornice dorata*", "*Un quadro con un disegno di una testa di un soldato in carta turchino del Cav.e Giuseppe, con cornice dorata*", "*Un quadro con Chirone Centauro quando riceve Achille da Titi due Madre, di mano del sudetto, con cornice tutta dorata*", "*Un quadretto con un dissegno di 2 satiri che suonano li ciufoli con suo vetro rotto di mano del Cav.re Giuseppe cornice dorata*". *Ivi*, p. 170, n. 333, p. 171, n. 356, n. 357, p. 172, n. 375.

Nell'inventario del cardianl Francesco del 1649 compare "*Una cappella con quattro Colonne ritorte fatto in penna da Gioseppe*" e "*Un Quadro d'apis rosso e negro Diversi Centauri e Donne longo palmi due e mezze et alto palmi due con una Cornice d'ebano negro del Gioseppino*". *Ivi*, p. 221, n. 145, p. 243, n. 715.

Infine, nell'onventario di Maffeo Barberini, compilato dopo il 1672, è menzionato "*Un Quadretto p longo di una Femina con un Centauro et un Giovinetto et altre figurine longo p.mi 1  $\frac{3}{4}$  e alto p.mi 1  $\frac{1}{2}$  con Cornice liscia dorata mano del Giuseppino*". *Ivi*, p. 370, n. 177.

<sup>38</sup> L'inventario cita "*Cinque Disegni del Cav. Re Giuseppe in pastello Con Sue Cornice d'orate*". L'attribuzione ad Arpino, vista la datazione precoce dell'inventario Barberini, non credo sia da mettere in discussione. I cinque pastelli, tuttavia, non sono ad oggi rintracciati. I fogli sono menzionati nell'inventario del cardinal Antonio Barberini del 1671 e in quello stilato in occasione del lascito del cardinale nel 1672. Qui i cinque fogli compaiono al n. 207: "*Cinque disegni del Cav.le Gioseppe in Pastello con Sue Cornice d'orate 20-*". I pastelli del Cesari andarono in eredità al cardinal Francesco Barberini. *Ivi*, p. 318, n. 531, p. 344, 207.

<sup>39</sup> "*Un S. Giovannino fatto in Pastello al: p.mi 2: 1: 1 Cornice di ebano, con ornam.te attorno di bottoncini, et attaccaglia di argento del Cav.le Giuseppino*". *Ivi*, p. 438, n. 244.

L'idea di appendere alle pareti i disegni più preziosi era pratica piuttosto comune, anche in Spagna dove il collezionismo di disegni era meno diffuso rispetto all'Italia; eppure, a Madrid, nel palazzo del conte di Monterrey, il pittore Vincente Carducho ricordava di aver visto “*grandiosos dibujos de los nadadores de lápiz colorado de mano di Macael Angel*”,<sup>40</sup> oltre ad alcuni fogli di Polidoro, di Dürer e anche un disegno di Giuseppe Cesari.<sup>41</sup> Se non conosciamo il soggetto del disegno posseduto dal conte di Monterrey, sappiamo che il marchese del Carpio (1629-1687), viceré di Napoli dal 1683 fino alla sua morte, proprietario di una delle più belle raccolte grafiche del tempo, possedeva due fogli di Arpino, la *Coppia di satiri* oggi nella collezione Alfred Moir,<sup>42</sup> creduto da Herwarth Röttgen disegno originale del Cesari,<sup>43</sup> e da noi più cautamente proposto tra le attribuzione incerte, e lo *Studio per un carnefice*, la cui collocazione è oggi sconosciuta.<sup>44</sup>

I disegni del Cavalier d'Arpino riscuotevano successo in tutta Europa e ancora alla fine del Settecento un disegno del Cesari, forse una battaglia, era appeso alla parete di in una delle camere del palazzo dei Santacroce, e valutato ben duecento scudi, al pari di un dipinto di qualità.<sup>45</sup>

La presenza dei disegni di Arpino nelle collezioni di grafica non si limita agli esempi ora citati; basta, tuttavia, rileggere i soggetti dei disegni Barberini per avere un'idea di ciò che dell'opera del Cesari poteva interessare i collezionisti. Come in pittura, dove il Cesari aveva raggiunto l'apice della fama grazie alle sue “favole mitologiche”, così i disegni di satiri, ninfe, e soggetti profani ottenevano un certo successo presso la committenza privata.

Se il Cavalier d'Arpino fu collezionato dagli amatori del disegno, romani e non, egli stesso fu collezionista appassionato. Della sua nutrita collezione personale parleremo nel paragrafo che segue.

---

<sup>40</sup> López-Fanjul, p. 464.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 464, p. 477, n. 18.

<sup>42</sup> Immler, 2000, p. 19, cat. 4.

<sup>43</sup> Röttgen, 2002, p. 18, fig. 10.

<sup>44</sup> Entrambi i disegni furono pubblicati nel catalogo di vendita Christie's del 20 marzo 1973. Si veda Christie's, Londra, 20 marzo 1973, lotto 21, 22.

<sup>45</sup> Il disegno, ricordato anche da alcune guide della città di Roma tra i pezzi di eccellenza della collezione, è ricordato nello scritto di Claudia Pazzini sulle raccolte della famiglia Santacroce; si veda Pazzini, 2006, p. 189.



### 3.2 La collezione personale di disegni di Giuseppe Cesari

È il 3 luglio 1640 quando, a raccontarlo è Baglione, Giuseppe Cesari “*chiuse i suoi giorni*”.<sup>46</sup> “*In Araceli, dove aveva destinato la sepoltura, volle essere portato, poich  sempre anche port  a quella Chiesa particolare devotione [...]. I suoi privatamente il fecero condurre di notte tempo, dove la mattina vegnenete gli furono fatte honorate essequie, e celebrati Officij Divini, & il corpo fu esposto avanti l’altar maggiore in alto con quaranta torcie intorno [...]. Ha lasciato due figliuoli maschi, & una femmina, li quali sono restati assai commodi de’ bene di fortuna*”.<sup>47</sup> La “fortuna” del Cesari a cui accenna il biografo, consisteva perlopi  in beni immobili: il palazzetto di Arpino, quello di Roma in Via del Corso, ed un altro in Via dei Serpenti, dove l’artista e la sua famiglia vivevano ormai da qualche tempo, oltre all’appartamento di Via dei Giubbonari, dove Giuseppe aveva vissuto da giovane col fratello Bernardino e la madre Giovanna. Ai figli maschi, il pi  grande, Muzio e il pi  giovane, Bernardino, entrambi avviati all’attivit  paterna, il Cavalier d’Arpino, oltre alle case, lasciava in eredit , gli strumenti del mestiere; tra le altre cose della bottega, la raccolta di disegni, su cui Muzio e Bernardino fin da piccoli avevano fatto esercizio per imparare la professione. Che Giuseppe Cesari, oltre ai propri, collezionasse anche i disegni di altri artisti, non ha dell’eccellente, ma, anzi, era pratica piuttosto comune.<sup>48</sup> Fra i contemporanei del Cesari, Cherubino Alberti (1553-1615), ad esempio, possedeva una collezione di disegni a cui era affezionatissimo, tanto da imporre agli eredi l’inalienabilit  della raccolta.<sup>49</sup> Cherubino, tra le altre opere, possedeva il cartone di Giulio Romano per il dipinto di Santa Maria dell’Anima,<sup>50</sup> che era riuscito ad ottenere nel 1571 da Raffaello del Colle. Della collezione di disegni, si ricorda Alberto Alberti nel 1586 in occasione della divisione del patrimonio di famiglia: “*Si   partito tutti li disegni vechi di man di pi  valenti pittori, cos  di stampe vechie e disegni di mia mano, fatti in pi  anni di bona somma; e si parti li molti cartoni fatti da omini vechi, pittori*”.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 375 [277].

<sup>47</sup> *Ivi*.

<sup>48</sup> Monbeig Goguel, 2006.

<sup>49</sup> Il testamento di Cherubino Alberti risale al 18 ottobre 1615 ed   tutt’oggi di propriet  di un discendente della famiglia. Esso fu parzialmente pubblicato da Kristina Hermann Fiore nel catalogo della mostra dedicata ai disegni dei fratelli Alberti; si veda Roma, 1983-1984, p. 7.

<sup>50</sup> *Ivi*.

<sup>51</sup> *Ivi*.

Anche Francesco Villamena (1566-1625) possedeva una collezione importante che contava ben ottocentoventotto disegni che Giovanni Baglione ricorda nella biografia dell'artista: *“Diedesi il Villamena a voler fare uno studio di buone pitture, di disegni, di sculture, e d’altre cose al disegno appartenenti, e ne accumulò buona parte, le quali, dopo morte, Dio sa, dove capitarono”*.<sup>52</sup> *“Dove capitarono”*, invece, si sa. La raccolta di Villamena, che contava fogli di Pollaiuolo, Perugino, Genga, Raffaello, Michelangelo, dei due fratelli Zuccari e anche una ventina di disegni di Giuseppe Cesari,<sup>53</sup> fu acquistata dal libraio romano Giovanni Antonio Rotolo, che aveva bottega a piazza Navona, dove numerose erano le botteghe che commerciavano in disegni; proprio a Piazza Navona, un anno dopo la morte del Cavalier d’Arpino, il maggiore dei due figli, Muzio, ritrovò un vecchio studio del padre che acquistò immediatamente.<sup>54</sup>

La ricca raccolta di grafica del Cavalier d’Arpino rimase nelle mani degli eredi fino al Settecento e doveva essere ben nota agli amatori del disegno. È l’agosto 1741 quando l’erudito fiorentino e dilettante d’arte Francesco Maria Niccolò Gaburri scrive a Giovanni Gaetano Bottari, impegnato alla riedizione delle *Vite* di Giorgio Vasari, per raccontare all’amico della vendita della raccolta di disegni appartenuti un tempo a Giuseppe Cesari, in cui si contavano numerosi fogli di Michelangelo. Beneficiario era il nobile fiorentino Filippo Ciciaporci: *“Una bellissima collezione di disegni originali di Michelangelo – ricorda Gaburri all’amico – possiede in Firenze il Signor Filippo Ciciaporci, gentiluomo fiorentino, nella sua numerosa collezione di eccellenti disegni, tanto antichi che moderni. Questi sono un gran parte della collezione che aveva già fatta in Roma il Cavalier Giuseppe Cesare d’Arpino; e molti altri sono andati dispersi. Oltre ai disegni di Michelangelo, i quali sono ottanta originali di studi terminati e conclusi, parte a lapis rosso e parte a lapis nero, e alcuni toccati a penna con quella diligenza, bravura e intelligenza come era suo costume. Vi sono altresì alcuni nudi di man di quel Brachettone che coperse le nudità di molte di quelle figure che dipinse Michelangelo nella cappella sistina; e questi sono gli studi per adattarvi i panni”*<sup>55</sup>. Bottari diede alle stampe la nuova edizione delle *Vite* di Vasari nel 1760 e inserì, in

---

<sup>52</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 393 [295].

<sup>53</sup> Nell’inventario dei beni, pubblicato in appendice al contributi di Franca Trinchieri Camiz, si legge, nella lista dei disegni, al numero 14: *“Di Giuseppino venti pezzi”*. Si veda Trinchieri Camiz, 1994, p. 514.

<sup>54</sup> Si tratta dello *Studio per tre angeli in volo* del Kupferstichkabinett di Berlino (**cat. 69**), studio destinato alla cappella Olgiati in Santa Prassede. Sul foglio, in basso a destra, Muzio annotò l’anno e il luogo dell’acquisto: *“Compr[r]ato da mutio Cesare in Piazza Nauona, mano di mio Padre 1641”*.

<sup>55</sup> Fanfani, 1876, pp. 97-98.

una nota alla biografia di Michelangelo, la notizia inviategli qualche anno prima dall'amico.<sup>56</sup> Gaburri seguiva attentamente il mercato romano e doveva conoscere bene la vicenda dei disegni di Giuseppe Cesari, che ricordò nelle sue *Vite di Pittori*: *“Questo gentilissimo artefice, mentre visse, fece una sceltissima collezione di ottimi disegni di tutti i migliori maestri e fu così celebre che per non privarsene gli convenne soffrire vari disgusti. Dopo la sua morte questo prezioso tesoro, di erede in erede, vene a cede in due contadini della campagna di Roma, che erano fra loro fratello e sorella. Ma venuti insieme a contrasto per motivo di tali disegni, risolverono di venderli. Ciò seguì in Roma l'anno 1736, facendone acquisto il signor Filippo Ciciaporci, gentiluomo fiorentino, trovandosi in Roma, e gran dilettante di disegni e stampe, il quale ne fa quella stima che merita una collezione sì rara e che fu valutata sì poco e si poco considerata da un professore di Roma, che fu chiamato per istimarla, che è vergognosa cosa il ridirla. Si numerano in essa specialmente circa cento disegni originali, chiarissimi e indubitati del divino Michelangelo Buonarroti, molti di Raffaello da Urbino, oltre a quelli di Perino del Vaga, di Giulio Romano, di Polidoro, di Daniello da Volterra, dei Carracci, del medesimo Cavaliere d'Arpino e di altri insigni maestri e quello che è ancor più stimabile, si è che la maggior parte son disegni istoriati, terminati, di una grandezza considerabile e tutti conservatissimi”*.<sup>57</sup> Il veridico racconto gaburriano è ricco di dettagli importanti per ricostruire la vicenda della raccolta di Giuseppe Cesari. La collezione non era semplicemente il fondo di bottega dell'artista, ma una selezione di pezzi sceltissimi (*“la maggior parte son disegni istoriati, terminati, di una grandezza considerabile e tutti conservatissimi”*<sup>58</sup>) e raccolti, parrebbe, secondo una precisa ottica collezionistica. Ogni collezione riflette, certo, il gusto del proprio possessore, ma in questo caso mi pare che si possa aggiungere che la raccolta del Cesari fosse l'esplicita dichiarazione del pittore del proprio percorso artistico attraverso quei modelli di riferimento che aveva studiato e su cui si

---

<sup>56</sup> La postilla di Bottari, che riportiamo di seguito, è citata per intero in Joannides, 2006, p. 30; la ricopiamo di seguito: *“Il Signor Filippo Ciciaporci, gentiluomo fiorentino, ha una copiosissima e singolar raccolta di disegni di vari, e tutti d'insegni professori tanto antichi che moderni. Ella in gran parte proviene da una collezione, che aveva fatta già il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino, che egli poi è andato sempre aumentando. Tra essi ve ne sono circa ottanta attribuiti a Michelangelo, e molti professori, che gli hanno veduti, gli credono originali terminati parte di lapis rosso e nero e parti in penna, fatti con quella intelligenza, e bravura, ch'era proprio di questo divino artefice, sua insieme finiti con molta diligenza. Il detto gentiluomo di presente abita in Roma”*.

<sup>57</sup> F. M. N. Gaburri, *Vite di Pittori*, BNCF, ms Palatino E. B. 9.5, III [p. 1108 – III – C\_023V], in: [http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri\\_tomo\\_3.pdf](http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_3.pdf).

<sup>58</sup> *Ivi*.

era esercitato fin da giovanissimo: Michelangelo e Daniele da Volterra, Raffaello e i suoi, Polidoro, Perino e Giulio Romano, ma anche Annibale Carracci che Cesari doveva ammirare profondamente, nonostante le fonti antiche descrivano i due artisti, protagonisti del nuovo secolo, come acerrimi nemici.<sup>59</sup> I disegni erano per Cesari al contempo opere da collezione e di studio. Ne è prova un disegno di Muzio Cesari, primogenito di Giuseppe, avviato alla carriera di pittore. Sul foglio, che è una copia dell'*Adamo* della Sistina, Muzio ricorda con una notarella a penna di aver copiato il disegno nel 1639, un anno prima della morte del padre, da un disegno di Daniele da Volterra che doveva trovarsi tra i fogli della collezione paterna.<sup>60</sup>

Non sappiamo come il Cesari avesse assemblato la collezione, o da chi e quando avesse Arpino acquistato i disegni che la componevano, ma è certo che il Cavaliere, che a Roma si occupava anche della vendita e della valutazione di opere d'arte, avesse saputo sfruttare a suo favore le conoscenze di *connoisseurs* e dilettanti. Giuseppe, ad esempio, era amico di Don Biagio Betti da Pistoia, allievo di Daniele da Volterra.<sup>61</sup> Betti, che aveva abbandonato i pennelli per entrare nell'ordine dei teatini, possedeva, secondo Gaburri, una pregiata collezione di disegni che Giuseppe Cesari conosceva bene. Gaburri, infatti, racconta delle visite del Cesari a Don Biagio che: *“Non stava mai ozioso e nella sua camera teneva sempre preparati instrumenti da lavorare, talmente che quando andavano a visitarlo il Cavalier Pomarancio e il Cavalier d'Arpino, bisognava che ancor essi vi operassero qualche cosa, onde alla sua morte gli furono trovati molti disegni rari e di valentuomini”*.<sup>62</sup> Chissà che il Cesari non avesse in qualche modo potuto attingere anche alla collezione del Betti, nella quale dovevano certamente essere confluiti alcuni dei disegni del maestro. Come Betti, un altro allievo di Daniele, Giacomo Rocca, aveva conservato i fogli del maestro, ricevuti con un

---

<sup>59</sup> È noto il passo di Bellori, che presenta i due artisti come acerrimi nemici: *“Il Cavaliere Giuseppe d'Arpino avendo udito ch'egli aveva biasimato una sua opera, lo sfidò con la spada: pigliò Annibale il pennello e disse: ‘Io ti sfido’”*. Si veda: Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, pp. 83-84.

<sup>60</sup> Il foglio è conservato presso il Musée Fabre di Montpellier (Inv. 870-I-152); sul verso del disegno si legge chiaramente l'appunto di Muzio: *“Copiato dal Diseg. Di Daniele da Volterra mano dmutio Cesare 1639”*; non mi è stato possibile rintracciare un disegno di Daniele che potesse corrispondere a quello ricopiato da Muzio, tuttavia nell'inventario allegato al testamento del collezionista e bibliotecario Fulvio Orsini (1529-1600), sono citati alcuni disegni di mano di Daniele tratti da Michelangelo, Raffaello e Sebastiano del Piombo. Si veda Hochmann, 1993, pp. 49-91.

<sup>61</sup> Su Biagio Betti si veda Chiarini, 1967 (con bibliografia precedente).

<sup>62</sup> F. M. N. Gaburri, *Vite di Pittori*, ms Palatino E. B. 9.5, II [p. 745 – II – C\_124R], in: [http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri\\_tomo\\_2.pdf](http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_2.pdf).

lascito alla morte di Daniele.<sup>63</sup> Oltre ai disegni di Daniele, il Rocca possedeva alcuni autografi di Michelangelo ereditati probabilmente dal maestro. Lothar Sickel ha ipotizzato che i fogli appartenuti a Giacomo Rocca avessero formato il primo nucleo michelangiolesco della collezione del Cavalier d'Arpino, poi passata nelle mani di Filippo Cicciaporci.<sup>64</sup> Giuseppe, infatti, era amico di Giacomo Rocca del quale nel suo studio aveva un dipinto – pronto, forse, ad essere venduto –, citato nell'inventario redatto nel 1607 in occasione del sequestro dei beni ordinato dal cardinal Scipione Borghese ai danni dell'Arpino. Al numero 35 dell'elenco, infatti, compare un “*Cristo morto con le tre Marie*”,<sup>65</sup> riconosciuto da Röttgen in un dipinto oggi alla Galleria Borghese di Roma.<sup>66</sup> Il quadro, avviato dal Rocca, fu portato a termine dal Cesari che, dopo la morte dell'amico, completò alcuni lavori del pittore rimasti in sospeso.<sup>67</sup> Forse, scomparso Giacomo Rocca, Giuseppe Cesari era riuscito a rilevare alcuni dei disegni che l'artista aveva ereditato da Daniele da Volterra<sup>68</sup> e su cui, lo ricorda Giovanni Baglione in un passo delle *Vite*, l'arpinate si era esercitato da giovane: “*Lasciò Danielle [a Rocca] bellissimi disegni non solo de' suoi, ma anche di quelli di Michelangelo Buonarroti, li quali egli a tutti per meraviglia mostrava. E dalla vista di questi grand'utile apprese, e molto gusto il Cavaliere Giuseppe Cesari da Arpino, quando era giovane*”.<sup>69</sup>

Se possiamo solo provare ad immaginare da quali raccolte il Cesari avesse potuto attingere per dar vita alla propria collezione, le informazioni che ne riguardano il contenuto sono altrettanto esigue. Gaburri, infatti, elenca solo i nomi degli autori dei disegni posseduti da Arpino e, lo vedremo, l'inventario di Filippo Cicciaporci, che la collezione del Cavalier Giuseppe l'acquistò in blocco, è estremamente generico. Esso, infatti, pur menzionando gli

---

<sup>63</sup> Sappiamo pochissimo su Giacomo Rocca, menzionato dal Baglione come autore mediocre e capace solo nel disegno. Si veda Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 66; su Rocca disegnatore si veda Turner, 1990, pp. 268-274.

<sup>64</sup> L. Sickel, 2006 (2008), pp. 163-221.

<sup>65</sup> De Rinaldis, 1936, p. 113.

<sup>66</sup> Si tratta del *Calvario* della Galleria Borghese (Inv. 172), opera, secondo Röttgen, iniziata da Giacomo Rocca e completata da Giuseppe Cesari; si veda Röttgen, 2002, pp. 261, cat. 38.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 261-262, cat. 38, 39, 40, 41.

<sup>68</sup> Lothar Sickel ha proposto di riconoscere in Giacomo Rocca quel Giacomo Rocchetti possessore di un disegno, copia da un originale progetto michelangiolesco per la tomba del pontefice Giulio II, conservato oggi al Kupferstichkabinett di Berlino (Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. 15306). Sul bordo inferiore del disegno corre una scritta a penna che testimonia la provenienza del foglio: “*questo disegno e di mano di Michelangelo buona rota havuto da M. Jacomo rocchetti pittor[e] suo discepolo*”. Si veda Sickel, 2006, pp. 196-199.

<sup>69</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 66.

autori delle opere e il numero di disegni contenuti nelle cartelle, non ha interesse a citarne i soggetti raffigurati. Non resta, dunque, che avanzare alcune ipotesi per immaginare quali possibili percorsi toccarono alla raccolta di Arpino dall'acquisto Ciciaporci fino a tempi più recenti.

Il primo ad entrare in possesso dei disegni di Arpino fu, lo abbiamo detto, il nobile fiorentino Filippo Ciciaporci (1687-1760), personaggio ancora poco noto e collezionista sul quale, ancora oggi, nessuno si è mai sufficientemente soffermato. I Ciciaporci erano di origine fiorentina, Filippo, però, era nato a Roma il 9 dicembre 1687, dove era stato battezzato nella chiesa di San Giovanni, centro della nazione fiorentina. Già alla metà del Cinquecento la famiglia di Filippo possedeva a Roma una villa, tra la Via Pia (oggi Via XX Settembre) e Via Porta Salaria (l'attuale Via Piave), venduta, due secoli più tardi, al cardinale Valenti Gonzaga.<sup>70</sup> Nel Settecento i Ciciaporci si erano avvicinati al centro; risiedevano, infatti, nel quartiere fiorentino, in un palazzo in Via del Banco di Santo Spirito, nel Rione Ponte, a pochi passi dalla Zecca, che ancora oggi porta il loro nome.

Filippo abitava a Roma, ma manteneva i rapporti col ramo fiorentino della famiglia, e in particolare col cugino Giovanni Filippo Michelozzi. Come Filippo, anche il cugino, a Firenze, possedeva una collezione di disegni, di cui si ricorda Giuseppe Pelli Bencivenni, all'epoca direttore della Real Galleria, in una lettera inviata nel 1778 a Pietro Leopoldo.<sup>71</sup> La comune passione per il disegno legava i due cugini: da Firenze Filippo Ciciaporci scriveva a Madrid al cugino per consigliarlo riguardo il valore di mercato di stampe e disegni: “[...] *Le serie d’Alberto Duro, Luca d’Olanda ed altri autori antichi, sono sempre state nel credito dell’inghilesi che n’hanno fatta raccolta e che l’hanno pagate spropositi; le hanno rese rare la scarsezza per chi ne fa collezione [...], le stampe del Tempesta non sono rigettate, ma molto più stimato di Stefanino e del Callot*”.<sup>72</sup>

Il gusto per il collezionismo di disegni e stampe era nato autonomamente in Filippo; Lothar Sickel, infatti, faceva notare che negli inventari di famiglia che precedono la morte di Ciciaporci (1760) non sono mai citati disegni, né appesi al muro, né raccolti in volumi a testimoniare la presenza in casa di una raccolta di grafica, eventualmente ereditata da Filippo. Alla morte di questo, tuttavia, il pittore romano Niccolò Ricciolini (1687-1772) fu chiamato dai famigliari a redigere l'inventario della collezione di disegni, recentemente rinvenuto da

---

<sup>70</sup> Sordi in Mantova 2005, pp. 113.

<sup>71</sup> Giuseppe Pelli Bencivenni ricorda così la collezione della famiglia Michelozzi: “essa è grandiosa e ricca [...] in materia di disegni ancora vi sono delle cose preziose”; op. cit. in Bonfanti, 2001, p. 289.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

Lothar Sickel presso l'Archivio di Stato di Roma.<sup>73</sup> La collezione contava oltre duemila disegni e fu stimata per un totale di 1751,52 scudi. I disegni erano ordinati in tredici cartelle contrassegnate da lettere che andavano dalla A alla O, sistemate secondo un principio di qualità dei fogli in esse conservati. La collezione spaziava dagli antichi maestri toscani, che sicuramente il nobile dilettante aveva potuto acquistare sul mercato fiorentino (sono citati, ad esempio, dieci fogli di Fra Bartolomeo), a Raffaello e Michelangelo al quale sono attribuiti ben ottantacinque disegni; settantadue fogli, invece, sono catalogati come "*Freggio* – ossia Correggio – *Parmeggianino, Carracci e Scuola*", diciotto sono attribuiti agli Zuccari, quattordici a Barocchi. Una sezione della collezione, ossia le cartelle che andavano dalla I alla O, era dedicata, invece, agli artisti anonimi. La collezione di Ciciaporci era una raccolta complessa, assemblata tra Firenze e Roma, dove Filippo aveva potuto acquistare opere di autori rari, come Giovanni de' Vecchi e Girolamo Muziano.<sup>74</sup> Una parte dei disegni della collezione Ciciaporci – ed in particolare il nucleo degli artisti romani – proveniva, forse, dal fondo del Cavalier d'Arpino che il nobile fiorentino aveva acquistato, secondo Gaburri, nel 1736. Qualche anno dopo la morte di Filippo Ciciaporci la collezione fu smembrata, o, forse, acquistata in blocco. Si potrebbe immaginare che tra i principali beneficiari della vendita potesse essere anche lo scultore romano Bartolomeo Cavaceppi (1715/17-1799), collezionista di statue, bozzetti, glittica, dipinti, e in quegli anni proprietario della più pregiata raccolta di disegni della capitale pontificia.<sup>75</sup> Che fosse stato proprio il Cavaceppi ad acquistare almeno in parte i disegni Ciciaporci, lo confermano le note del catalogo di vendita dei disegni del collezionista inglese William Young Ottley che rivelano la provenienza di alcuni dei disegni messi all'asta e su cui ci soffermeremo a breve. Cavaceppi possedeva una collezione di circa ottomila disegni; nella raccolta erano confluite alcune delle più importanti collezioni di disegni dell'epoca, quella del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, ad esempio, e quella di Pier Leone Ghezzi (entrambe acquistate nel 1762).<sup>76</sup> Prima di morire, lo scultore aveva disposto che tutti i disegni fossero ceduti all'Accademia di San Luca; gli eredi Cavaceppi, tuttavia,

---

<sup>73</sup> Lothar Sickel ha rinvenuto l'inventario della raccolta di disegni Ciciaporci presso l'Archivio di Stato di Roma (30 Notai Capitolini, uff. 9, vol. 774, fol. 43r-44v); il documento, datato 1 luglio 1760, è stato trascritto per intero; si veda Sickel, 2006 (2008), pp. 163-221.

<sup>74</sup> Assenti nella raccolta sono, invece, le scuole meridionali, che il Ciciaporci, come molti altri collezionisti del suo tempo, ignorava completamente.

<sup>75</sup> Sulla collezione di Bartolomeo Cavaceppi si veda Dreyer, 1979; Cassirer, 1992, pp. 63-96; Fusconi, 1998, pp. 414-435; Vermeulen, 2003, pp. 77-98; Prosperi Valenti Rodinò, 2006, pp. 67-87.

<sup>76</sup> Per la storia dell'acquisto Pacetti della collezione Gonzaga si veda Prosperi Valenti Rodinò in Mantova 2005, pp. 271-285.

impugnarono il testamento del defunto per vendere la collezione. Fu Vincenzo Pacetti (1746-1820), allievo di Cavaceppi, e allora Principe dell'Accademia, nonché esecutore testamentario del maestro, non potendo imporsi davanti alle volontà dei familiari, ad acquistare in blocco la raccolta, che accrebbe fino a raggiungere i diecimila fogli, come egli stesso ricorda nel suo *Giornale*.<sup>77</sup> Nel 1843, ventitré anni dopo la morte di Vincenzo Pacetti, il figlio Michelangelo vendeva a Gustav Friedrich, direttore del Museo di Berlino, l'intera raccolta paterna, oggi nucleo principale del Kupferstichkabinett. Dobbiamo immaginare che alcuni dei fogli appartenuti al Cavalier d'Arpino siano giunti a Berlino dopo essere appartenuti prima a Filippo Cicciaporci, poi a Bartolomeo Cavaceppi e, in ultimo, a Vincenzo Pacetti. È probabile che il Cicciaporci, dopo aver acquistato la collezione di Arpino, avesse tenuto per sé solo una scelta di disegni, conservando gli studi migliori del maestro e rivendendo, invece, schizzi e fogli di studio, materiale meno prezioso e meno attraente. Nel catalogo redatto alla sua morte, infatti, compaiono solo diciotto disegni attribuiti a Giuseppe Cesari. Bisogna pensare che Cavaceppi prima e Pacetti poi avessero arricchito il nucleo di disegni di Arpino proveniente dalla raccolta Cicciaporci con altri fogli che circolavano sul mercato romano.

Alcuni disegni della raccolta Arpino, tuttavia, non seguirono il percorso che un secolo dopo li avrebbe visti fare capolino in Germania, ma dovettero prendere la via per la Gran Bretagna assieme al collezionista inglese William Young Ottley (1771-1836).<sup>78</sup> Di buona famiglia inglese (il padre era capitano delle guardie di Coldstream), William, era nato e cresciuto a Londra, dove aveva frequentato la Royal Academy e lo studio di John Brown, allievo inglese di Füssli. La passione di William per il disegno e in particolare per il disegno italiano, nacque precocemente. Thomas Lawrence, che conosceva bene Ottley e che acquistò gran parte della sua collezione, dedicava all'amico parole di ammirazione paragonando i disegni di William ai capolavori del Cinquecento italiano: "*You have a pen free as Raffaello and more delicate than Battista Franco*".<sup>79</sup> Come molti giovani studenti inglesi amanti dell'arte e della cultura classica, anche William aveva passato qualche anno in Italia. Dal 1791 al 1798, infatti, il giovane Ottley aveva viaggiato lungo tutta la penisola, da Venezia a Firenze, da Roma a Napoli. Il soggiorno italiano sollecitò in William l'interesse per il disegno: il giovane, brillante, conoscitore inglese prese ad acquistare i primi fogli della propria raccolta, approfittando dei repentini cambiamenti politici e della situazione di forte instabilità che interessavano l'Italia. Di come dovessero andare le cose è testimone il gentiluomo inglese

---

<sup>77</sup> Honour, 1960, pp. 174-181; Honour, 1963, pp. 368-376.

<sup>78</sup> Su William Young Ottley collezionista di disegni si veda Gere, 1953, pp. 44-53.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 44, n. 4.



Pryse Gordon che in alcune pagine del suo diario privato, pubblicato a Londra nel 1830, fotografa la situazione del mercato dell'arte italiano: *"I purchased at Florence, from a broker, several portfolios of drawings of old masters, the weeding of the gallery; there were 1500, and cost me only 20 dollars [...] in this collection were masterly sketches. I put them into the hands of the celebrated connoisseur Mr. O-y, whom I knew in Rome, he selected about 150, for which he gave me a liberal price"*.<sup>80</sup> Quel "Mr. O-y" citato da Gordon non è altri che il giovane William Ottley che nel 1796, quando Gordon a Firenze acquistava per soli venti dollari alcune cartelle di disegni antichi, doveva avere appena venticinque anni. William aveva acquistato disegni a Firenze, dalla famiglia Martinelli e da Lamberto Gori, a Roma da Cavaceppi, a Napoli era riuscito a ottenere alcuni pezzi prestigiosi dalla famiglia reale e a Venezia gli Zanetti gli avevano venduto alcuni disegni. Tornato in Inghilterra, nel marzo del 1799, William era riuscito ad impossessarsi, apparentemente in maniera non del tutto legale, dei disegni che il pittore Jean-Baptiste Wicar aveva raccolto durante gli anni del soggiorno italiano.<sup>81</sup> Così, la raccolta di Ottley era, al principio del nuovo secolo, forse una delle più belle collezioni di disegni di tutta l'Inghilterra e Ottley decise di pubblicarne una scelta in un raffinatissimo volume da lui stesso curato nel quale erano riprodotti a stampa ottanta tra i più pregiati disegni della raccolta. Dopo aver lavorato al progetto per quindici anni, dal 1808 al 1823, Ottley consegnò alle stampe *The Italian School of Designs*, non un semplice catalogo ragionato della propria collezione, ma un modernissimo "racconto" della storia dell'arte italiana attraverso il disegno. L'ampiezza della raccolta di disegni di Ottley, però, si percepisce solo sfogliando le pagine dei cataloghi delle tre vendite in cui il collezionista inglese mise all'asta l'intera collezione (1804, 1807 e 1814). I tre cataloghi sono curati nel dettaglio: vengono indicati gli autori, i soggetti e le tecniche d'esecuzione dei disegni e, in alcuni casi, anche la provenienza dei fogli. Interessante, a questo proposito, è una postilla ad un gruppo di disegni attribuiti a Michelangelo e menzionati nell'ultimo dei tre cataloghi di vendita della collezione Ottley. A pagina 74, infatti, a descrizione dei lotti 823, 824 e 825, si legge: *"From the collection of the Ciciaporci family at Florence, to which the contents of the three above lots formerly belonged, mentioned in the preface to Condivi's Life of M. Angelo, published in 1746, page XVIII. This collection was sold and dispersed about 1765, and with*

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>81</sup> La partenza di Jean-Baptiste Wicar era stata improvvisa e frettolosa, data la difficile situazione politica italiana. Il pittore fiorentino Antonio Fedi (1771-1843), avverso a Wicar, riuscì ad impossessarsi della collezione di disegni del francese che vendette immediatamente a William Ottley che nel 1799 partirà definitivamente per l'Inghilterra. La vicenda è riassunta in Gere, 1953, p. 46.

*others purchased of Cav. Cavaceppi, 1792-3, by their present proprietor*".<sup>82</sup> Anche il lotto 828, un disegno a matita nera raffigurante un "*Cristo nudo, per la Flagellazione dipinta da Sebastiano del Piombo*", e il lotto 1768, gruppi di studi per il *Giudizio*, provenivano dalla collezione Cicciaporci. Curiosamente il nome dei Cicciaporci ricorre soltanto nei fogli attribuiti a Michelangelo e mai nelle didascalie dei disegni di altro autore. Sappiamo che Ottley possedeva altri disegni di Michelangelo appartenuti prima a Cicciaporci e a Cavaceppi poi. Nell'*Italian School of Design*, infatti, Ottley pubblicava due studi di Michelangelo che all'epoca facevano parte della sua collezione e che oggi sono conservati al British Museum: la *Sibilla, un putto e studi architettonici* (**fig. 3**)<sup>83</sup> e lo *Studio per diverse figure per il Giudizio Universale*.<sup>84</sup>



**Fig. 3. Michelangelo, *Sibilla, un putto e studi architettonici*, Londra British Museum, Inv. 1887-0502-115.**

<sup>82</sup> I cataloghi di vendita della collezione Ottley sono conservati in copia presso il Department of Prints and Drawings del British Museum. Paul Joannides ha trascritto solo le schede relative ai disegni di Michelangelo, alcuni dei quali provengono dalla collezione di Filippo Cicciaporci. Si veda Joannides, 2007, appendice I, pp. 397-407.

<sup>83</sup> Penna, inchiostro bruno, tracce di matita rossa, 414 x 279 mm., Inv. 1887-0502-115, Londra, British Museum.

<sup>84</sup> Matita nera, 384 x 252 mm., Inv. 1895-0915-518, Londra, British Museum.

Ottley ricordava di aver acquistato i due fogli da Vincenzo Cavaceppi che gli aveva probabilmente rivelato la provenienza Cicciaporci dei due fogli. A commento del primo disegno, che Ottley credeva un *Profeta* e non una *Sibilla*, Ottley, infatti, precisa: “*This drawing was formerly in the collection of the Cicciaporci at Florence, and afterwards belonged to the scultor Cavaceppi of Rome; from whom it was purchased, with a few others by the hand of Buonarroti, during the editor’s residence in that capital*”.<sup>85</sup> Più o meno identica è l’annotazione che segue l’illustrazione del secondo disegno di Michelangelo nel volume di Ottley. Non possiamo tuttavia essere certi che i due disegni oggi al British si trovassero nella collezione di Giuseppe Cesari.

Secondo le tracce che abbiamo fin qui seguito, la raccolta di disegni del Cesari fu acquistata nel 1736 da Filippo Cicciaporci, poi, forse, confluita nella collezione di Bartolomeo Cavaceppi. Da qui alcuni disegni arrivarono in Inghilterra assieme agli altri “acquisti italiani” di Ottley, ed i fogli rimasti a Roma in casa Cavaceppi, passarono in eredità a Vincenzo Pacetti per giungere in Germania nel 1848 grazie all’acquisto del fondo da parte di Gustav Friedrich. Non è detto, tuttavia, che Cicciaporci, dopo aver acquistato la collezione del Cavalier d’Arpino, non l’avesse rivenduta almeno in parte, trattenendo per sé i pezzi migliori o ai quali era interessato; in questo caso, non tutti i disegni appartenuti ad Arpino passarono nelle mani di Cavaceppi, Pacetti e poi con Gustav Friedrich in Germania, o, per altra via in Inghilterra con le opere acquistate da Ottley, e è impossibile arrischiarsi ad immaginare percorsi diversi da quelli ora descritti.

Cosa ne fu però dei disegni del Cesari dalla morte dell’artista nel 1640 fino alla vendita del 1736? Fino ad oggi nessuno ha ricostruito il percorso dell’eredità del Cesari che il 3 luglio 1640 si spegneva nel palazzetto di Via dei Serpenti dove si era trasferito cinque anni prima, preferendo la suburra al centro, dove si trovava la lussuosa dimora di Via del Corso che il pittore aveva acquistato circa trent’anni prima.<sup>86</sup> In giugno Giuseppe aveva dettato testamento, provvedendo alla divisione dei beni tra i figli e la moglie.<sup>87</sup> A proposito dei

---

<sup>85</sup> Ottley, 1823, p. 33.

<sup>86</sup> Il palazzo di Via del Corso, oggi sede della Banca Nazionale dell’Agricoltura, fu acquistato nel 1604 e ristrutturato negli anni successivi. Nel censimento della parrocchia del 1606 il parroco menziona Giuseppe, il fratello Bernardino e la madre, oltre ai servitori, come abitanti del palazzo. Si veda Röttgen, 2002, pp. 123-125.

<sup>87</sup> Il testamento di Giuseppe Cesari, fino ad oggi inedito, è stato da me rinvenuto presso l’Archivio di Stato di Roma (ASR, Notai AC, vol. 1389). Si rinvia il lettore all’*Appendice documentaria* per la lettura integrale del documento.

“*disegni quadri et altro*”, il testamento specifica che “*li quadri che sono per ornamento della casa e quel più che la Sigora Dorothea sua moglie stimarà necessario doversi conservare in casa, il resto vole ordina che, seguita la morte di esso testatore, la medesima Sigora Dorothea li debba dividere tra li detti Signori Muzio e Bernardino, con dare qualche cosetta alla Signora Flavia*”.<sup>88</sup> Alla figlia Flavia, destinata al convento, lasciava inoltre una somma di denaro, al primogenito Muzio, che due anni prima aveva sposato ad Arpino la ventiduenne Flaminia Mobilia, l'appartamento di Via dei Giubbonari (e un dipinto di sua mano raffigurante una *Madonna* alla nuora), e alla moglie, Dorotea Maggi, l'onere di ridividere l'eredità tra i due figli maschi, Muzio e Bernardino, quando e come le sarebbe sembrato opportuno. Tuttavia la divisione patrimoniale auspicata dal Cesari non avvenne mai. Nel secondo ed ultimo testamento del primogenito, infatti, datato 20 febbraio 1677,<sup>89</sup> Muzio spiega che, non trovandosi egli nella capitale, tutti “*li argenti, oro, e gioie et quadri, disegni cartoni et altro*” rimasero “*in mano del sud.tto Sig. Bernardino Cesari mio fratello*”.<sup>90</sup> Bernardino, che aveva ottenuto il fondo della bottega paterna, i dipinti e la collezione grafica, morirà, però, senza eredi e deciderà di lasciare i propri averi ai due primi nipoti maschi, entrambi figli del fratello Muzio, Giovanni Vinecnzo e Giuseppe Francesco.<sup>91</sup> Sia il testamento del Cavalier d'Arpino che quello del figlio secondogenito Bernardino citano quadri e disegni senza tuttavia ulteriori precisazioni; solo il testamento di Muzio, a cui è allegato un inventario dei beni, si rivela utile per seguire le tracce dei disegni collezionati dal Cesari. I fogli, sciolti e non raccolti in volumi, paiono tuttavia conservati in casa senza

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, c. 7.

<sup>89</sup> Come il testamento di Giuseppe Cesari, anche i tre testamenti di Muzio, il maggiore dei due figli del pittore, sono inediti e da me rinvenuti. I primi due sono conservati a Roma, presso l'Archivio di Stato, mentre l'ultimo in California, dove è arrivato assieme ad una buona parte dei documenti del fondo Orsini, smembrato all'inizio del Novecento e parzialmente venduto agli Stati Uniti.

Muzio dettò le proprie volontà più volte. Una prima, nel 1652 (ASR, Notai AC, vol. 61, c. 519; nello stesso volume si trova anche il testamento della moglie di Muzio, Flaminia) e una seconda nel febbraio 1677 (ASR, Notai capitolini, uff. 36) e una terza nel 1679. Quest'ultimo atto, più importante per le nostre ricerche, si trova oggi nel Fondo Orsini conservato presso la University of California, Los Angeles (UCLA). Library Departement of Special Collections – Manuscripts Division, Fondo Orsini, Scatola 241, cartella 2, Testamenti 07 (Vecchia segnatura I. A. XVI. 81). Si rimanda all'*Appendice documentaria* per la lettura dell'ultimo testamento di Muzio Cesari.

<sup>90</sup> Si rimanda all'*Appendice documentaria* per la lettura dell'ultimo testamento di Muzio Cesari.

<sup>91</sup> Bernardino morì a Roma nel 1703; il testamento è ad oggi ancora inedito ed è stato da me rintracciato tra le carte dell'Archivio di Stato di Roma; ASR, 30 notai capitolini, uff. 27, gennaio 1703, carta 7-9. notaio Jo. Antonio Cimmaronus (6 gennaio 1703).

particolari attenzioni. I “*disegni et quadri di pastelli senza telari*”, infatti, si trovavano “*nel tiratore grande che stava nella soprad detta tavola che stava nella stanza della soprad detta cucina*”; l’inventario allegato al testamento di Muzio è, invece, più interessante per quanto riguarda i dipinti – di mano del Cavalier d’Arpino e dello stesso Muzio – che si trovavano in casa al momento della morte (altri erano forse conservati nelle abitazioni romane). Tra i dipinti del Cavalier d’Arpino nessuno può essere rintracciato con certezza, ma la maggior parte delle opere citate corrispondono almeno per quanto riguarda i soggetti ad alcuni dipinti noti: una *Resurrezione di Lazzaro*, un *Martirio di Santa Margherita*, una *Battaglia*, un’*Incoronazione della Vergine*, un *Cristo morto*, una *Fuga in Egitto*”<sup>92</sup>.

I disegni dovevano essere stati trasferiti ad Arpino, dove forse erano stati portati anche i beni di Bernardino ricevuti in eredità dai primi due figli di Muzio. L’ultimo della linea della famiglia Cesari fu Giuseppe che morì celibe ad Arpino nel palazzo di famiglia nel 1733.<sup>93</sup> La data precede di tre soli anni il 1736 quando, secondo Gaburri, Ciciaporci riuscì ad acquistare i disegni appartenuti al Cesari. Unica nota stridente della notizia gaburriana è quella che riguarda i venditori della raccolta del Cavaliere, ossia quei due “*contadini della campagna di Roma, che erano fra loro fratello e sorella*”<sup>94</sup> da cui il nobile fiorentino ottenne la preziosa raccolta. Gaburri, inoltre, lascia intendere che i due fratelli non fossero propriamente consapevoli del vero valore dei disegni e che il Ciciaporci ne approfittò, “spalleggiato” da un socio che sottostimò la collezione. L’inganno ai danni dei due ignari venditori fu tanto palese che Gaburri non riuscì a trattenere la penna abbandonandosi ad un giudizio sprezzante sull’intera faccenda: “*una collezione sì rara e che fu valutata sì poco e si poco considerata da un professore di Roma, che fu chiamato per istimarla, che è vergognosa cosa il ridirla*”.<sup>95</sup>

Esistevano davvero i due contadini di cui parla Gaburri? Giuseppe Cesari, ultimo dei figli di Muzio, fece testamento tre anni prima di morire, nel 1730; nell’atto sono elencate le proprietà di Roma, quelle di Arpino e di territori limitrofi che la famiglia aveva accumulato nel corso del tempo. Giuseppe, celibe, non aveva parenti stretti e ritenne opportuno nominare sua unica erede la domestica, tale Teresa de Angelis, verso cui nutriva un senso di profonda riconoscenza e affetto per gli oltre trent’anni di servizio prestati presso la famiglia Cesari. Teresa, nullatenente fino ad allora, divenne proprietaria, così, di terreni e palazzi, ad Arpino e

---

<sup>92</sup> Si veda la trascrizione del documento, allegata in appendice.

<sup>93</sup> Röttgen, 2002, p. 191, n. 284.

<sup>94</sup> F. M. N. Gaburri, *Vite di Pittori*, BNCF, ms Palatino E. B. 9.5, III [p. 1108 – III – C\_023V], in: [http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri\\_tomo\\_3.pdf](http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_3.pdf).

<sup>95</sup> *Ivi*.

a Roma, dei quali, secondo il testamento, avrebbe potuto “*servire a suo libero arbitrio*”; a Teresa aveva diritto di alienare a suo piacimento i beni ereditati vendendo, ad esempio, “*li quadri o di Arpino o di Roma*” di cui non era tenuta “*a farne inventario alcuno*”. È verosimile, dunque, riconoscere in Teresa uno dei due “contadini” di cui fa menzione Gaburri. La domestica non doveva certo essere un’esperta d’arte, né nutrire particolare interesse per i disegni conservati in casa Cesari. La vendita della preziosa raccolta di cui non conosceva il reale valore, magari su richiesta del nobile fiorentino accompagnato da un accademico, dovette concludersi a favore del Ciciaporci pochi anni dopo la morte dell’ultimo dei Cesari, dando avvio alla dispersione dei disegni raccolti dal Cavaliere e dai suoi figli.

## 4. Evoluzione del disegno di Giuseppe Cesari

### 4.1. Elaborazione di uno stile. Sulle orme dei maestri

*“Giornalmente andava a disegnare ora qua, ora là, dove trovava qualche cosa di bello, portando con sé un pane di un quarto di un soldo, del quale ben spesso riportava la metà a casa tanto era stato il suo ardore nello studio. La madre, sospettando che potesse passare il tempo giuocando con altri ragazzi, andava a vedere quello che faceva e spesso si fermava per lungo tempo addietro a lui senza che egli se ne accorgesse”.*<sup>96</sup> A scrivere è, nel 1604, Carel van Mander. I ricordi ancora vivi del soggiorno romano, fissati nelle pagine del suo *Schilder-Boeck*, restituiscono, forse, di Giuseppino un’immagine romantica, romanzata, ma che coglie quelli che paiono essere gli attributi tipici del giovane pittore che aveva sorpreso tutti, appena adolescente, sui ponteggi dei cantieri vaticani: la dedizione al lavoro, la devota applicazione al disegno e l’innata inclinazione alla pittura. Giulio Mancini ricorda quel giovane dal genio prodigiosamente precoce mentre disegna davanti agli affreschi delle Stanze *“onde giovanetto, disegnando nel Vaticano le cose di Raffaello in tempo che si facevano le Logge per Gregorio XIII, dava gran ammirazione di sé nell’arte”*<sup>97</sup> e Giovanni Baglione lo sorprende tra i vicoli romani mentre ricopia la facciata di un palazzo, *“egli essercitandosi, come anche ritraendo dalle facciate, e dalle altre cose più principali di Roma”*.<sup>98</sup>

Se quella *“straordinaria perfezione che Giuseppe dimostrava in modo così inaspettato nell’arte della pittura”*<sup>99</sup> di cui parla van Mander faceva di Giuseppino il più promettente dei giovani pittori romani degli anni ’80, non meno le primissime prove grafiche a noi note stupiscono per l’impeto della scrittura, per il segno deciso nel quale si coglie già precocemente l’intero vocabolario dell’artista. La *Personificazione della Religione* di Francoforte (**cat. 4**), ad esempio, – che il Cesari dovette disegnare all’età di non oltre diciassette anni – è un’opera dalla potenza straordinaria e tra i segni aguzzi, il sapiente dosare delle tinte e le accensioni brillanti delle due matite si coglie già la sapienza dell’artista maturo. I primi decenni della carriera del Cesari si distinguono per la crescita rapidissima del giovane Arpino che, libero da ogni direttiva imposta da un maestro che – a credere alle fonti –

---

<sup>96</sup> Op. cit in Röttgen, 2002, p. 550.

<sup>97</sup> Mancini, 1621, ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. I, p. 237.

<sup>98</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 367 [269].

<sup>99</sup> Op. cit in Röttgen, 2002, p. 551.

Giuseppino non ebbe mai,<sup>100</sup> è alla ricerca di un linguaggio figurativo elaborato su una trama assai vasta di spunti e influenze, nel recepimento e nell'approfondimento delle quali il disegno ricopre un ruolo di fondamentale protagonista. L'itinerario artistico di Giuseppe Cesari nei primi vent'anni di lavoro è straordinariamente denso di opere che rivelano spunti tratti per lo più da quelli che un giovane artista romano poteva considerare i propri "manuali di studio": Raffaello, Michelangelo e l'antico, certamente, ma anche Polidoro da Caravaggio o il più "contemporaneo" Raffaellino da Reggio che Giuseppino studia e rielabora attraverso il disegno.

Non è improbabile che a Giuseppino fossero capitati fra le mani disegni di Polidoro, che li avesse ricopiati, studiati, forse anche conservati e collezionati.<sup>101</sup> Alcuni studi giovanili del giovane Cesari paiono, infatti, tanto prossimi alla maniera di Polidoro da aver ingannato in passato anche l'occhio dei conoscitori più esperti.<sup>102</sup> È il caso del *Gruppo di cinque figure*

---

<sup>100</sup> Le biografie di Giuseppe Cesari – da Van Mander a Baglione, a Mancini – presentano Giuseppino come un brillante artista autodidatta, senza accennare neppure al problema dell'apprendistato del giovane arpinato. Il padre Muzio, anch'egli pittore, era – a credere alle fonti – artista mediocre; non è da escludere, tuttavia, che proprio dal padre Giuseppe imparasse i primi rudimenti della pittura.

<sup>101</sup> Giuseppe Cesari – lo racconta il Gaburri nelle sue *Vite di Pittori* – conservava nella sua raccolta alcuni disegni di Polidoro da Caravaggio. La notizia gaburriana, per quanto generica, testimonia la circolazione dei disegni sul mercato romano.

Si veda: F. M. N. Gaburri, *Vite di Pittori*, BNCF, ms Palatino E. B. 9.5, III [p. 1108 – III – C\_023V], in: [http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri\\_tomo\\_3.pdf](http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_3.pdf).

<sup>102</sup> Segnaliamo due disegni, oggi attribuiti a Polidoro da Caravaggio e un tempo, probabilmente a causa della tecnica, la matita rossa, e della stesura di essa sul foglio secondo un tratteggio fine e regolare simile a quello dei disegni a matita rossa del Cavalier d'Arpino, segnalati come opere di Giuseppe Cesari.

*Copia dall'Ercole capitolino*, matita rossa, 250 x 180 mm., Stoccolma, Nationalmuseum, Inv. 88/1866 (in basso a destra si legge l'iscrizione "josepin d'arpino"); De Castris, 2001, p. 111, fig. 105, p. 489, cat. 253.

*Nudo virile giacente*, matita rossa, 105 x 165 mm., Inv. 361; Marabottini, 1969, vol. I, cat. 188; Birke, Kertész, 1997, vol. I, p. 203, cat. 361; De Castris, 2001, p. 65, n. 31.

Entrambi i fogli sono stati giustamente riconsegnati all'autografia di Polidoro, ma è interessante segnalarne il caso per provare quanto la maniera a matita rossa dei due artisti potesse, in alcuni casi, ed in particolar modo per quel che riguarda la produzione giovanile del Cesari, confondere facilmente i conoscitori del disegno.

Si segnalano inoltre due fogli attribuiti tradizionalmente a Polidoro da Caravaggio – e come tali supplicati anche da Alessandro Marabottini – e che spettano invece all'autografia di Giuseppe Cesari.

*Figura femminile su un carro*, matita rossa, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung; Marabottini, 1969, vol. I, p. 307, cat. 39, vol. II, tav. LXXIX, n. 4.

*Studio per un gruppo di guerrieri*, matita rossa, 165 x 167 mm., Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 476; Parker, 1956, p. 237, cat. 476; Marabottini, 1969, vol. I, p. 307, cat. 38, vol. II, tav. LXXIX, n. 3; Röttgen, 1973, p. 170,



*maschili stanti* (cat. 18)<sup>103</sup> che Pierre-Jean Mariette considerava di Baldassarre Peruzzi e che Jacob Bean attribuì poi a Polidoro. Solo recentemente Konrad Oberhuber ha riconosciuto nelle figurette a matita rossa dello studio del Louvre la mano di Giuseppe Cesari che dovette eseguire il disegno entro gli anni '90. Le cinque figure maschili del disegno parigino, disposte sul foglio senza alcun riferimento spaziale, sono costruite con sorprendente libertà dal tratto vivace della matita rossa che si addensa nelle pieghe nascoste dalla luce e si fa tenue, quasi trasparente, nella figura più lontana, un'ombra di tratti che svanisce nello sfondo. La punta della matita corre sul foglio a imitazione del segno di Polidoro e basterà accostare il disegno del Louvre ad alcuni studi noti del maestro lombardo, l'*Incontro di Giano e Saturno* (fig. 4)<sup>104</sup> oppure lo *Studio di due figure stanti*,<sup>105</sup> per rendersi conto di quanto intensa fosse la riflessione di Giuseppino sull'opera grafica del maestro lombardo.



Fig. 4. Polidoro da Caravaggio, *Incontro di Giano e Saturno*, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 6078

---

cat. 155. Herwarth Röttgen segnala il foglio tra le opere di Bernardino Cesari; chi scrive ritiene, più genericamente, che il lavoro sia opera di bottega, non potendo definire con certezza la grafia di Bernardino Cesari (si veda in questo volume l'elenco delle opere ascritte alla bottega di Giuseppe Cesari).

<sup>103</sup> Parigi, Musée du Louvre, *Studio per un gruppo di cinque figure maschili stanti*, matita rossa, 235 x 202, Inv. 1415.

<sup>104</sup> *Incontro di Giano e Saturno*, matita rossa, 198 x 285 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 6078; De Castris, 2001, p. 93, fig. 23, p. 486, cat. 221.

<sup>105</sup> *Studio di due figure stanti*, matita rossa, 208 x 134 mm., New York, Collezione J. Katalan; De Castris, 2001, p. 45, fig. 31, p. 483, cat. 181v.

Così la *Giustizia di Bruto*, foglio ad oggi ancora inedito e da me rinvenuto tra i disegni anonimi del Louvre (**cat. 3**), rivela, fin dalla tecnica, uno spiccato carattere polidoresco che all'arrivo del disegno a Parigi dovette convincere alcuni dilettanti d'arte a considerarlo opera di Maturino, artista spesso confuso con Polidoro da Caravaggio, del quale era collaboratore ed associato.<sup>106</sup>

Così come lo studio dei pittori della tradizione romana furono per Giuseppino il primo, fondamentale approccio alla pittura, la ricezione e l'assimilazione dei contemporanei si dimostrò altrettanto importante. Dopo la morte di Taddeo Zuccari nel 1566, Raffaellino da Reggio rappresentava la principale attrazione per i giovani romani. Se oggi è difficile percepire l'importanza nel panorama romano di questo artista, morto prematuramente nel 1578 all'età di 28 anni, basterà leggere un passo delle *Vite* di Giovanni Baglione per capire l'impatto che Raffaellino ebbe sui giovani della sua generazione: “*in quei tempi non si ragionava d'altri che di Raffaellino da Reggio poiché tutti li giovani cercavano d'imitare la bella maniera di lui: tanta morbidezza et unione nel colorire, rilievo e forza nel disegno, vaghezza nella maniera havea*”.<sup>107</sup> Raffaellino rappresentava il vero termine di continuità con Taddeo Zuccari e la tradizione romana della metà del secolo. Lo faceva notare già John Gere nel saggio introduttivo alla sua *Mostra dei disegni degli Zuccari* quando scriveva: “*è possibile tracciare lo sviluppo e il proseguimento del filone principale della maniera romana, da Perino a Taddeo Zuccari e da questi al suo erede artistico, Raffaellino da Reggio (che dipende da Taddeo come questo da Perino)*”;<sup>108</sup> Raffaellino, prosegue Gere, “*si mostrò capace di profittare dell'esempio di Taddeo, sviluppando e proseguendo il suo stile, ed è lui che merita soprattutto l'appellativo di 'erede artistico' di Taddeo*”.<sup>109</sup> Per Giuseppe, dunque, Raffaellino e il suo modo di interpretare il disegno erano l'anello di congiunzione con la generazione di Taddeo. Il nesso tra la produzione grafica del giovanissimo Giuseppe e quella di Raffaellino da Reggio era stato già individuato da Sebastiano Resta che in un'acutissima

---

<sup>106</sup> La notizia dell'attribuzione è riportata nel primo dei cataloghi che illustrano le opere esposte presso la Gallerie Apollon del Musée Royal intitolata *Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposés au Musée Royal, dans la Galerie Apollon*. Il catalogo è oggi conservato presso il Cabinet des dessins del Museo del Louvre. Dopo una lunga descrizione del disegno, l'autore della scheda conclude: “*Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc, attribué par des connaisseurs à Maturino*”.

<sup>107</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, p. 26.

<sup>108</sup> Firenze, 1966, p. 5.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 10.

nota biografica dedicata al pittore emiliano nel volume di disegni oggi conservato all'Ambrosiana di Milano, lo considerava addirittura “*maestro del Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino capo famoso dei Manieristi*”.<sup>110</sup> La nota di Padre Resta non è da interpretare in senso letterale: che Raffaellino avesse tenuto a bottega Giuseppe Cesari, infatti, è poco credibile poiché alla morte del pittore emiliano nel 1578 il Cesari aveva appena compiuto dieci anni. La notizia viene “corretta” nelle note che Resta dedica ad Arpino che lasciano intendere che Raffaellino non fu mai il vero insegnante di Giuseppe ma rappresentò idealmente uno dei primi riferimenti per il giovanissimo pittore: “*riuscì pittore al vedere in sua pueritia i Pittori manieristi à lavorare alle logge di Gregorio XIII; principalmente invaghito della vivacità di Raffaellino da Reggio*”.<sup>111</sup> Affascinato dalla disinvolta “vivacità” dei disegni di Raffaellino, infatti, Giuseppino ne imita i tratti flessuosi accompagnati da acquarellature liquide e quasi incorporee, il tratto nervoso della penna traccia figurette snelle, dai volti scavati dalle ombre, dai capelli e dalle barbe guizzanti. È in disegni come gli *Apostoli Simone e Giacomo Maggiore* del Teyler Museum (**cat. 23**), nel *San Giorgio e il drago* (**cat. 8**), nel *Gruppo di diaconi in ginocchio* (**cat. 9**) oppure nei due *Monaci aureolati* (**cat. 26**), tutti fogli sicuri di questi primissimi anni di lavoro, che riconosciamo l'assimilazione dei modi di Raffaellino da Reggio verso cui Giuseppe è certamente debitore ma senza alcun senso di dipendenza pedissequa.<sup>112</sup>

Nei disegni giovanili si percepisce, attraverso la percezione di una tramatura fitta di linguaggi diversi, di note, di rimandi alla scrittura del mondo figurativo romano, la capacità di

---

<sup>110</sup> Bora, 1976, p. 276, cat. 119.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 279, cat. 157.

<sup>112</sup> Vanno segnalati tre disegni, per lo più apparsi sul mercato antiquario, la cui attribuzione ha oscillato tra i nomi di Raffaellino da Reggio e Giuseppe Cesari. Questi fogli sono, purtroppo, disegni di difficile collocazione: troppo scarsi, infatti, paiono essere gli elementi per confermarne l'autografia nell'una o nell'altra direzione. I tre fogli, tuttavia, che difficilmente si potrebbero dire concepiti dalla stessa mano, sono accumulati da una grafia vibrante e snella e presentano caratteri comuni utili a collocare cronologicamente i tre lavori tra la metà degli anni '70 e il decennio successivo, in un momento di entusiasmo per l'opera grafica di Raffaellino.

*Coppia di satiri con bambini*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 176 x 244, Moir Collection, Röttgen, 2002, p. 18, fig. 10.

*Apollo e Marsia*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 203 x 156 mm., collocazione attuale sconosciuta. Si veda Jean-Luc Baroni, Londra, 2004, cat. 11.

*Il supplizio di Marsia*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 207 x 335 mm., collocazione attuale sconosciuta. Quest'ultimo disegno, apparso recentemente sul mercato con un'attribuzione dubitativa a Raffaellino da Reggio, presenta una vecchia attribuzione iscritta sul montaggio a Giuseppe Cesari. Si veda: *Collection Robert Label. Dessins ancien set du XIXe siècle*, 2009, pp. 12-13, cat. 3.

Giuseppe, in continuo apprendimento e assimilazione, di recepire e interpretare la visione degli altri per crearne una propria. In un contesto come quello romano dove la monotonia della “maniera sistina”,<sup>113</sup> ossia di quella *koiné* diffusa durante il pontificato di Sisto V pareva aver appiattito – seppur con qualche isolata eccezione – il nascere di personalità forti che si imponessero sulla scena romana, Giuseppe Cesari e la sua naturale, brillante versatilità, rappresentarono un punto di rottura. Non si conoscono di mano di Giuseppino copie fedeli tratte dall’antico o dai grandi maestri del Cinquecento che testimonino il percorso di studio del giovane pittore in erba, eppure a ben guardare i disegni degli anni ‘80 e della prima metà del secolo successivo, si riconosceranno facilmente i percorsi di studio che accompagnavano il pensiero del Cesari nella scrittura di un disegno.

Decisivo è, senza dubbio, sul finire degli anni ‘80 l’incontro con la cultura barocca, filtrata attraverso la frequentazione dei due pittori senesi Ventura Salimbeni e Francesco Vanni<sup>114</sup>. In particolare con quest’ultimo Giuseppe Cesari pare confrontarsi nell’esplorazione del linguaggio di Federico Barocci e già Giulio Mancini in un passo delle sue *Considerazioni sulla pittura* ricordava l’attenzione del Vanni per i lavori del suo coetaneo arpinate: “Studiò le cose di Raffaello e d’altri nel medesimo tempo che il Cavalier Giuseppe, per il quale hebbe stimolo e emulazione per l’equità dell’età e dell’arte”.<sup>115</sup> Il dialogo serratissimo tra i due pittori si misura tanto più nel campo del disegno e non pochi fogli giovanili dell’arpinate furono *ab antiquo* attribuiti erroneamente al Vanni.<sup>116</sup> I corpi angolosi delle figure, di un’elegante sicurezza, le specchiature cartacee degli abiti, l’uso delle due matite che sempre più frequentemente verranno impiegate nei disegni eseguiti nel pieno degli anni ‘90, fino a

---

<sup>113</sup> Ne parla diffusamente Luigi Spezzaferro nel saggio *Il recupero del Rinascimento*: “Nei cantieri sistini [...] il prodotto della pur riconoscibile scrittura di ogni singolo artista non si individualizza, ma piuttosto sembra far corpo con gli altri per massificarsi e così annullarsi nell’insieme del complesso decorativo”; Spezzaferro, 1981, p. 203.

<sup>114</sup> Seppure recentemente la critica abbia cominciato ad interessarsi alle singole personalità dei due artisti, ancora poco è stato scritto riguardo alla loro opera grafica. Andrà segnalato, tuttavia il pionieristico studio di Peter Anselm Riedl che dedicò ai disegni dei due artisti un’esposizione presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: si veda Firenze 1976.

<sup>115</sup> Mancini, 1621, ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. I, p. 238.

<sup>116</sup> La *Madonna con Bambino e Santa Elisabetta di Vienna* (**cat. 45**) e lo *Studio per la Madonna con Bambino, Sant’Anna, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista e San Giacomo* (**cat. 41**) erano anticamente attribuiti a Francesco Vanni, così come lo *Studio per una Madonna stante su una nuvola* (**cat. 46**). Quest’ultimo foglio è oggi ancora catalogato fra i disegni del senese; si tratta, tuttavia, di un progetto per la figura della Vergine del dipinto d’altare per la cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella, commissionata al Cesari nel 1591 e portata a termine solo nel 1614.

sostituire le liquide tonalità della penna e degli acquarelli dei primissimi disegni di Giuseppe, sono l'eco più evidente dell'interesse del Cesari per i modi che Vanni e Salimbeni avevano contribuito a diffondere a Roma. Alcuni disegni del Vanni paiono tanto prossimi ai lavori di Giuseppe che, a voler isolare alcune delle figure dall'intero, verrebbe difficile stabilirne l'autografia nell'una o nell'altra direzione. Un disegno come la *Santa Caterina che guarisce un indemoniato* del Louvre (**fig. 5**), databile attorno al 1593,<sup>117</sup> ad esempio, rivela come i due artisti avessero riflettuto su una fonte comune, e ne avessero tratto spunto riutilizzandone motivi, cadenze, ritmi.



**Fig. 5.** *Santa Caterina che guarisce un indemoniato*, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 2022

La scrittura di Giuseppino dei primi anni '90 rivela chiarissima l'impronta senese di Francesco Vanni, e il formulario iconografico dell'arpinate si arricchisce di nuove idee e nuovi motivi, a volte ispirati direttamente ai modelli di Barocci: il cagnetto che abbaia, il nudo steso sul bordo della scena, il bimbetto che si aggrappa alla veste della madre, li ritroviamo

---

<sup>117</sup> *Santa Caterina che guarisce un indemoniato*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 345 x 338 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 2022.

identici nella *Santa Caterina* di Francesco Vanni al Louvre e nei due dei disegni più baroccheschi del Cesari, la *Giustizia di Bruto* (**cat. 3**) e la *Presentazione di Cristo al tempio* della collezione Lachenmann (**cat. 27**), di cui è nota una seconda versione al Louvre (**cat. 28**). Cesari adatta soluzioni diverse, le mescola, le trasforma, ma mai copia ingenuamente, e mai veste “alla Barocci” come invece accade a Francesco Vanni nel quale rimarrà sempre viva una certa devozione barocca che Arpino, invece, abbandonerà nel corso della seconda metà degli anni '90.

Se nel corso degli anni '80 Giuseppino aveva cercato la propria strada sulle tracce dei maestri del secolo fino ai contemporanei Raffaellino da Reggio e Federico Barocci, il decennio successivo significa per Cesari, oltre all'ufficiale consacrazione della propria posizione nel contesto artistico romano, il momento di più intenso slancio creativo. Alla soglia dei vent'anni Giuseppe è padrone di un linguaggio personalissimo in cui affiorano le ombre dei suoi ideali maestri, Raffaello, Polidoro, Raffaellino da Reggio, o dei compagni di percorso come Francesco Vanni e Ventura Salimbeni.

### **3.2 1590-1600**

Gli anni '90 rappresentano un momento nodale della carriera di Giuseppe; nel corso del decennio, infatti, si definisce il passaggio dagli anni giovanili alla maturità artistica. Gli accenti stilistici, le suggestioni raccolte negli anni '80, paiono lentamente attenuarsi e trovare decisivo equilibrio in uno stile originale – che potremmo definire, ora sì, “arpinesco” – la cui inconfondibile sigla si precisa anno dopo anno fino al 1600, data che rappresenta simbolicamente il definitivo traguardo della fase matura del disegnatore Giuseppe Cesari. Il risolversi della scrittura di Giuseppe verso una più decisa autonomia si compie parallelamente alla confidenza che Arpino acquista in campo sociale, oltre che artistico.

Il decennio si apre con un evento fondamentale per la carriera di Giuseppe. Dopo l'elezione di ben tre papi, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX – che nel complesso regnarono per poco più di due anni – salì al trono pontificale il cardinal Aldobrandini, che il 20 gennaio 1592 fu acclamato come Clemente VIII. Gli oltre dieci anni di pontificato Aldobrandini che seguirono l'elezione significarono per Giuseppe la protezione indiscussa del pontefice e del cardinal nipote, Pietro Aldobrandini, e di coloro che, per ragioni politiche, erano legati alla famiglia del Papa.

Se la salita al soglio pontificio di Clemente VIII facilitò Giuseppe Cesari ad imporsi sulla scena artistica romana, l'incontro con Federico Zuccari ne determinò in maniera fondamentale la maturazione artistica, giocando un ruolo decisivo nello sviluppo del lessico dell'arpinate.<sup>118</sup> L'*atelier* di Zuccari rappresentò per il Cesari un importante laboratorio di osservazione: qui probabilmente incontrò il fiammingo Goltzius, quando quest'ultimo fu nel 1591 ospite per qualche tempo del principe dell'Accademia<sup>119</sup> e qui ebbe accesso ai disegni e alle invenzioni di Federico<sup>120</sup>, alla vasta collezione di ritratti su carta e agli appunti di viaggio, album di vedute dalle quali Giuseppe fu forse ispirato per i suoi, ancora poco noti, disegni di paesaggio<sup>121</sup>. La familiarità dei lavori di Giuseppe Cesari con quelli di Federico Zuccari – e viceversa – pare oltremodo chiara dall'osservazione dei disegni, più che dei dipinti. È proprio

---

<sup>118</sup> Più anziano di circa trent'anni rispetto al Cesari, Federico doveva nutrire per Giuseppe un senso di stima profonda. Non a caso, alla vigilia della sua partenza per Firenze, nell'aprile 1594, Zuccari affidò proprio ad Arpino la reggenza della neonata Accademia del Disegno. Se ne ricorda Romano Alberti: "*Dovendo il signor Principe partire per Fiorenza per i suoi affari, ove stette da tre mesi incirca, [...] lasciò luogotenente M. Giuseppe d'Arpino*". Si veda: Alberti, 1604, ed. 1978, p. 66.

<sup>119</sup> Si veda il paragrafo 2 del capitolo VI di questo lavoro: *Volte della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*.

<sup>120</sup> È probabile che Giuseppe ricopiasse anche le invenzioni dello Zuccari. La figura di Eva del British Museum, ad esempio, è ispirata alla figura dell'Innocenza che compare sulla destra della celebre *Calunnia* di Federico Zuccari. Il dipinto (noto in almeno due versioni pittoriche, una a Roma, a Palazzo Caetani e l'altra nelle collezioni reali di Hampton Court) fu riprodotto a stampa da Cornelis Cort.

Mi domando se la serie di disegni a matita nera e rossa conservata al Louvre come Federico Zuccari (Inv.4560, 4561,4562, 4563, 4564, 4565, 4566, 4567, 4568, 4569), repliche degli originali disegni per la *Divina commedia* del Gabinetto di Disegni e Stampe di Firenze, non sia opera di Giuseppe Cesari. Rispetto ai prototipi fiorentini, infatti, il tratto appare piuttosto diverso. Il tratteggio più nitido e la generale morfologia dei segmenti tracciati dalle matite sul foglio fanno pensare piuttosto a opere dalla maniera arpinesca. Sostenere l'autografia di questi fogli a favore di Giuseppe Cesari, tuttavia, potrebbe apparire azzardato, trattandosi di copie degli originali di Zuccari e, dunque, prive dei caratteri stilistici più personali del loro autore, attenuati nel procedimento di riproduzione dei fogli. Tuttavia è necessario segnalare l'estraneità stilistica di questi disegni alla mano di Federico e, invece, il suggestivo orientamento stilistico verso la maniera di Giuseppe Cesari, forse autore dei disegni.

<sup>121</sup> Per l'impatto della grafica di Federico Zuccari sui disegni di ritratto e paesaggio di Giuseppe Cesari si vedano i paragrafi *Vedute di paese, racconti di figura* e *Volte della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*, entrambi al capitolo V del nostro lavoro.

nel campo della grafica, infatti, che maggiormente le strade dei due pittori si incontrarono, fin quasi a sovrapporsi<sup>122</sup>.

Il desiderio di Zuccari di dirigere la moderna pittura romana lontano dalla monotonia della maniera dei pittori sistini – divenuta ormai quasi accademia – lega i due artisti, il vecchio Federico e il brillante, giovanissimo, Giuseppe Cesari, alla ricerca di un linguaggio teso a rileggere le formule linguistiche dei maestri del Cinquecento. Per Federico Zuccari “*l’arte era in primo luogo il risultato di una virtù divina, di quella scintilla divinitatis costituita dal disegno, la quale poteva e doveva essere alimentata dall’apprendimento e dall’uso di certe regole*”,<sup>123</sup> e tale scintilla dovette riconoscerla in Giuseppe che aveva dato prova, già giovanissimo, dell’innato genio del pittore talentuoso. Giuseppe non fu mai, tuttavia, allievo diretto di Zuccari. La debordante personalità artistica del Cesari, del resto, non lo avrebbe permesso. Ma Zuccari dovette attrarre Giuseppe verso il suo mondo e le sue idee. Federico era un personaggio curioso, aveva viaggiato a lungo, soggiornato presso le maggiori corti d’Italia e d’Europa, artista di spirito e apertura, potremmo dire, “internazionali”.<sup>124</sup> I viaggi che avevano portato Zuccari in giro per mezza Europa gli avevano permesso di raccogliere una vastissima documentazione d’immagini, strumento fondamentale, secondo il Principe dell’Accademia, nella formazione di un pittore. È proprio il moltiplicarsi di stimoli visivi che condurrà Giuseppe alla definitiva maturazione della sua maniera e il rapporto professionale con Zuccari incoraggiò Giuseppe alla ricerca di nuovi modi espressivi.

Il naturale talento e la personalità brillante, forse anche spregiudicata, del ventenne Giuseppe, garantirono al pittore l’appoggio di una cerchia di committenti legati al rigorista partito filospagnolo e alla famiglia pontificia: il cardinal Santoro di Santa Severina, il “gran cardinale” Alessandro Farnese, ed infine il banchiere pontificio Bernardo Olgiati, per il quale il Cesari dipinse la cappella di famiglia in Santa Prassede, contribuirono alla scalata sociale di

---

<sup>122</sup> Giuseppe Cesari e Federico Zuccari parteciparono a diversi cantieri comuni. Per la cappella Olgiati in Santa Prassede, decorata interamente da Giuseppe Cesari, ad esempio, Federico eseguì la pala d’altare con l’*Incontro con la Veronica sulla via del Calvario* (1595). Qualche anno dopo, nel 1594, i lavori della Loggia di Corrado Orsini, inizialmente assegnati allo Zuccari, furono assegnati a Giuseppe Cesari.

Numerosi disegni hanno oscillato nell’attribuzione dall’uno all’altro pittore: il *Sant’Andrea entro una nicchia* del Museo del Louvre (**cat. 79**), ad esempio, e gran parte dei disegni ritratto che in questo catalogo abbiamo restituito al Cesari (**cat. 269, 271, 272, 273, 274**).

<sup>123</sup> Spezzaferro, 1981, p. 230.

<sup>124</sup> Non è un caso che a Roma Hendrik Goltzius fosse stato accolto proprio in casa Zuccari e che quest’ultimo, prima di morire, avesse disposto di trasformare il suo *atelier* in una sorta di foresteria per artisti stranieri. Si veda: Acidini, 1999, p. 267.



Giuseppe fino alla conquista della fiducia e della protezione indiscussa della famiglia Aldobrandini. L'ingresso ufficiale del Cesari come pittore di primo piano nel *milieu* dell'alta aristocrazia romana, infatti, gli permise di allargare sollecitamente le occasioni culturali, e costruire un repertorio d'immagini vasto, arricchito dallo studio dei grandi archetipi dell'antico, così come dei maestri del passato attraverso il contatto diretto con i disegni delle raccolte di grafica e i dipinti delle quadrerie più prestigiose della città.

I nuovi stimoli raccolti dall'incontro con Zuccari, dalla frequentazione delle collezioni nobiliari romane e, forse, anche da un viaggio nell'Italia del nord (1590 e il 1593), incoraggiato da Bernardo Olgiati,<sup>125</sup> contribuirono a determinare la progressiva metamorfosi del vocabolario pittorico e grafico di Giuseppe. Nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento, i modi espressivi desunti da Raffaellino da Reggio e i movimenti angolosi dei baroccheschi senesi scompaiono lentamente dalla grafia del Cesari che trae stimolo dalla lezione dei grandi maestri della prima metà del secolo, adottati, ora, quasi fossero "quaderni di scuola": Raffaello e Perin del Vaga, Daniele da Volterra, Francesco Salviati e Taddeo Zuccari.

I disegni della metà degli anni '90 sono costruiti, infatti, secondo una nuova sintassi. I corpi delle figure perdono le angolosità barocchesche e acquistano, invece, un'inedita, classica monumentalità, preferendo forme più voluminose e prestando attenzione agli scorci; i volti dei personaggi, prima "distorti" in maschere grottesche, si addolciscono in forme rotonde, così l'allungarsi scattante delle figurette dei disegni a penna degli anni '80 dà passo a nuove soluzioni iconografiche in cui i volumi ricercano una norma segnata dalla lezione del classicismo di Raffaello. La stessa conduzione delle matite sulla carta cambia sensibilmente, le tessiture regolari del tratteggio (**fig. 6**), infatti, paiono costruite su modello delle figure a matita rossa di Raffaello, Salviati o Daniele da Volterra e interessano anche le superfici dei dipinti a fresco di Arpino che si serve della stessa tecnica per dar rilievo ai volumi e all'inspessirsi delle ombre sui corpi (**fig. 7**).

---

<sup>125</sup> "Non vi è dubbio – scrive Herwarth Röttgen – che il Cesari tra il 1590 ed il 1593 deve aver fatto un viaggio nell'Italia settentrionale e vi deve aver studiato i colori dei veneziani, dei ferraresi e dei parmensi. Certamente ha sfruttato l'occasione di studiare la cupola del Duomo di Parma con le pitture del Correggio di cui si è servito per gli apostoli del quadro centrale della Cappella Olgiati. Inoltre il Cesari ha soggiornato senza dubbio anche a Cremona perché il quadro centrale della Cappella Olgiati risente l'influsso degli affreschi della Chiesa di S. Sigismondo, cioè della Apparizione dello Spirito Santo di Giulio Campi e della Ascensione di Cristo di Bernardino Gatti". H. Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino*, 1973, p. 30.



**Fig. 6** *Studio per un cavaliere alla carica* (dettaglio), Vienna, Sammlung Albertina.



**Fig. 7** *Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* (dettaglio), Roma, Musei Capitolini

Arpino pare, ora, riconoscersi in una scelta stilistica ben precisa e i suoi disegni rivelano un'aderenza consapevole ai nuovi modelli. Ne è esempio la bella *Sibilla* del Puškin Museum di Mosca (**cat. 74**) che cerca col braccio levato e visto di scorcio una fuga dallo spazio del

foglio; la testa fiera, dal profilo ingentilito, il mantello che acquista volume girandole attorno alla vita a coprire il seggio, e la morbidezza nella legatura fluida e sapiente dei tratti della matita rossa, sono il frutto del progresso stilistico del Cesari di questi anni. Quanto è distante la *Sibilla* di Mosca dai passaggi aguzzi della *Personificazione della Religione* di Francoforte (**cat. 4**) o dai movimenti snelli, scattanti, delle matite dell'*Allegoria della Fama* di San Pietroburgo (**cat. 5**)!

Sono, questi, anni di lavoro intensissimo. Il moltiplicarsi delle commissioni aveva obbligato Giuseppe a dar vita ad una bottega che potesse sopportare le esigenze del mercato. Parallelamente alla gestione contemporanea di più cantieri, infatti, la bottega licenziava in serie “operette da camerino”, perlopiù soggetti profani, di piccolo o medio formato, destinate alla committenza privata. La produzione di tali artefatti impegnava il Cesari soprattutto nell’invenzione del soggetto – si veda il bel progetto per il *Perseo e Andromeda* (**cat. 65**) – mentre ai collaboratori più stretti era riservata, in collaborazione e sotto la supervisione del maestro, la realizzazione seriale di tali dipinti. Oltre all’ideazione del dipinto, dunque, al Cesari spettava, l’esecuzione e lo sviluppo dei disegni. L’ultimo decennio del secolo diventa, così, per il Cesari il periodo più intenso, produttivo e vivace dell’intera sua carriera e realizza in questi anni alcuni tra i più bei fogli dell’intero *corpus*. I disegni per la cappella Olgiati in Santa Prassede (1593-1595) o per la cappella Contarelli in San Luigi dei francesi (1591-1593), ad esempio, raggiungono qualità davvero sorprendenti e consentono di apprezzare come, in pochissimi anni, fosse maturato l’orientamento della scrittura di Arpino. Lo *Studio per tre angeli in volo* di Berlino (**cat. 69**) è uno dei fogli più belli di questi anni. L’energico movimento della matita nera con cui il Cesari, in un elegante groviglio di tratti, accorda le luminose tramature della biacca sulla carta azzurra, riservata agli studi migliori, dimostra l’incredibile maestria raggiunta dal pittore che sullo stesso foglio studia il movimento delle mani degli angeli, ne perfeziona le pose dei corpi e delle ali piumate. Studi come questo, che rappresentano il primo dei passaggi che conducono dall’idea alla realizzazione finale del dipinto, stupiscono per l’immediata vivacità del tratto, per l’intenso furore creativo che si coglie nei segni inquieti del foglio di Berlino. Più finito, quasi un “cartonetto”, è lo studio per l’affresco della volta Contarelli con l’*Apostolo Matteo che resuscita la figlia del re*. Con segno sicuro il Cesari costruisce il corpo di San Matteo e con tratto sfuggente delinea gli astanti che assistono al miracolo dell’apostolo. La matita scivola sul foglio, a tratti decisa, netta, a tratti invece più tenera ed avvolgente nelle sfumature che si mescolano al bianco della biacca, diffusa in aloni lievi che paiono quasi scomparire. Con un solo colore, il nero della

matita, e l'aggiunta delle trasparenti tonalità di bianco, Giuseppe è in grado di creare sulla superficie avorio del foglio una vasta gamma di varianti tonali.

Non è difficile allineare alle spalle dell'imponente *silhouette* dell'apostolo Matteo del disegno del Kupferstichkabinett di Berlino, ad esempio, i modelli da cui trae ispirazione: le figure dal portamento maestoso di Federico Zuccari nei lavori degli anni '60 o, ancora, ai Cristi silenziosi di Girolamo Muziano. Se, tuttavia, Giuseppe si rivela sensibile non solo ai risultati pittorici ma anche grafici dello Zuccari, si dimostra, invece, poco interessato alle sfumature sensuali e ancora segnate dai ricordi veneti dei disegni di Muziano; con più attenzione, invece, ne osservava l'invenzione dei modelli: la visione di profilo e il passo cadenzato, monumentale, del San Matteo Contarelli, nascono, ad esempio, dall'osservazione della figura di Cristo nella *Consegna delle chiavi* di Santa Maria degli Angeli (1584)<sup>126</sup> o, meglio, del San Matteo della *Resurrezione del figlio del re d'Etiopia* della cappella Mattei in Sana Maria in Aracoeli (1586-1589)<sup>127</sup>, o da fogli come i *Due uomini di profilo* di collezione privata (fig. 8).<sup>128</sup>



**Fig. 8. Girolamo Muziano, *Due uomini di profilo*, coll. privata.**

---

<sup>126</sup> Tosini, 2008, p. 258, fig. 237, pp.440-441, cat. A54.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 285, fig. 264, pp. 448-453, cat. A60.

<sup>128</sup> Girolamo Muziano, *Due uomini di profilo*, matita rossa, 475 x 300 mm., coll. privata; Caen, 2011, pp. 106-107, cat. 26 (con bibliografia precedente).

Con gli affreschi della cappella Mattei di Muziano e quelli della cappella Contarelli di Giuseppe Cesari, realizzati a poca distanza gli uni dagli altri, i due artisti si confrontano sullo stesso soggetto, le vicende della vita di San Matteo, e non è indubbio che Giuseppe fosse riuscito a vedere i progetti di Muziano. Lo *Studio per il Martirio di San Matteo* del Museo Puškin di Mosca (**cat. 58**) destinato ad uno dei dipinti laterali, poi realizzati da Caravaggio, infatti, ricorda nella posa dell’apostolo inginocchiato e in quella di uno dei due carnefici, col busto appena avvitato e la spada rivolta verso il fondo della scena, i protagonisti dell’affresco di Muziano. Non vi è dubbio che Arpino avesse vive nella mente le solenni figure dei dipinti e dei disegni a matita rossa di Muziano, che le “rubasse” astutamente e che fosse in grado di rielaborarle per arricchire il proprio repertorio figurativo. Non è difficile, infatti, intuire la presenza del pittore bresciano anche dietro la composizione della *Resurrezione di Lazzaro* di Berlino (**cat. 44bis**), studio destinato ad un’opera oggi perduta o mai realizzata o, forse, prima idea per la *Resurrezione* oggi Corsini.<sup>129</sup> Quanto, infatti, la fuga diagonale delle arcate, la quinta rocciosa che appare sulla sinistra, la disposizione degli astanti e quel Cristo dalla maestosa e immobile dignità ricordano le invenzioni di Muziano!

I tre cantieri romani delle cappelle Contarelli e Olgiati e della loggia Orsini, rappresentano, dunque, i primi traguardi del percorso di maturazione della maniera di Giuseppe verso un rinnovato linguaggio. Il nuovo modo di disegnare del Cesari, nel quale si coglie la devota osservazione dell’opera grafica di Raffaello si impose a Roma fin dal principio del Seicento quando Arpino era divenuto l’esempio per tutti i pittori che studiavano nella capitale.<sup>130</sup> Ed è Luigi Spezzaferro a dare lettura precisa di questo passaggio che renderà il linguaggio di Giuseppe Cesari un linguaggio di successo, adatto ad adeguarsi a tutti i registri espressivi: “[...] *Proprio questo è il periodo in cui l’Arpino comincia a toccare il suo momento migliore: a ricercare quell’uso più corposo del colore che, sviluppandosi quale gusto sensuale verso le cose, ricompatta più morbidamente la sua spigolosa forma pittorica e la rende capace di esprimere – con una naturalezza ormai da tempo sconosciuta alla pittura romana – un’enorme varietà di singoli fenomeni il cui insieme viene presentato in composizioni di struttura, proprio perciò, sempre più volutamente semplificata e banalizzata fino a raggiungere la schematicità delle più facili simmetrie*”.<sup>131</sup> L’intelligenza di Arpino sta nell’essere in grado di attingere a piene mani dai repertori iconografici dei suoi contemporanei

---

<sup>129</sup> Röttgen, 2002, p. 46, fig. 23, pp. 257-258, cat. 34 (con bibl. Precedente).

<sup>130</sup> Si rimanda al capitolo VIII del nostro lavoro, “*La sua bella maniera ha fatto scuola*”: Giuseppe Cesari e la sua bottega.

<sup>131</sup> Spezzaferro, 1981, pp. 269-270.

e dei maestri del passato per darne lettura propria, nuova, raffinata e felice dando “*libero giuoco alle indubbie abilità e duttilità del suo pennello*”<sup>132</sup> e – aggiungerei – delle sue matite. Arpino si rivela disegnatore eccellente; la disinvolta padronanza delle matite e dei pennelli non dimostra solo il congenito talento osannato dalle fonti, ma il sapiente traguardo raggiunto attraverso lo studio attento dei maestri del passato. Cosciente di aver dato vita a una propria personalissima scrittura, brillante, seducente e capace di sintetizzare “in bella maniera” un secolo di pittura romana, Arpino si dimostra abile nel saper scegliere i modelli iconografici che con sprezzatura camuffa in nuove, efficacissime – seppur nella loro “facilità” – invenzioni.

Alla fine del secolo Giuseppe Cesari è il primo artista della capitale, gestore di una bottega dall’attività frenetica, coordinatore di *équipes* di pittori, consigliere artistico, commerciante di dipinti,<sup>133</sup> e anche copista di opere celebri.<sup>134</sup> L’esperienza maturata in questi anni faceva di Arpino il pittore più in vista della capitale e un fine conoscitore d’arte.<sup>135</sup>

Se il secolo si era aperto con un avvenimento importante per la carriera di Giuseppe, l’elezione al soglio pontificio di Clemente VIII, esso si concluderà con il riconoscimento ufficiale del suo talento: il 1 novembre 1599, infatti, fu eletto Principe dell’Accademia di San Luca, poco dopo, ricevette dalle mani del pontefice un’onorificenza ancora più importante, la nomina di Cavaliere dell’Ordine di Gesù Cristo.

### ***3.3 Il disegnar virtuoso del Cavaliere Giuseppe Cesari d’Arpino***

L’avvio del nuovo secolo è per il Cesari frenetico: continuano i lavori in Campidoglio, dove porta a compimento il secondo degli affreschi del ciclo dedicato alla storia di Roma, la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* (1596),<sup>136</sup> parte per la Francia al seguito

---

<sup>132</sup> Spezzaferro, 1981, p. 270.

<sup>133</sup> È probabile che i dipinti che si trovavano nello studio del Cavalier d’Arpino al momento del sequestro ordinato dal cardinal Scipione Borghese nel 1607 dovessero, almeno in parte, essere destinati alla vendita.

<sup>134</sup> Risale al 1608 la copia del *Trasporto di Gesù morto al sepolcro* di Raffello, un tempo nella cappella Baglioni nella chiesa di San Francesco a Perugia. La replica fu realizzata su commissione del cardinal Scipione Borghese quando questi ordinò la rimozione dell’originale dal sacello. Si veda Röttgen, 2002, p. 386, cat. 145 (con bibliografia precedente).

<sup>135</sup> Durante il viaggio a Ferrara nel 1598, a seguito del cardinal Pietro Aldobrandini, Giuseppe fu inviato dal cardinale a Venezia per studiare la pittura locale e, soprattutto, per valutare possibili acquisti dell’Aldobrandini sul mercato artistico veneziano. Si veda Stefani, 2000, pp. 67-77.

<sup>136</sup> Röttgen, 2002, pp. 305-308, cat. 67 (con bibliografia precedente).

del cardinal Aldobrandini (1600-1601),<sup>137</sup> torna e, sempre per la famiglia del Papa, affresca la villa di Frascati (1602-1603).<sup>138</sup>

Giuseppe disegna febbrilmente. Le matite si alternano senza indecisione sui fogli color ocre, piene di forza e capaci di finezze formali davvero sorprendenti. Cesari dà vita a disegni autonomi che gareggiano in bellezza con quelle operette da camerino che la bottega aveva cominciato a immettere sul mercato già sul finire degli anni '90 del secolo precedente. Il *Narciso* di Francoforte (**cat. 142**), la sensuale *Andromeda* di Chatsworth (**cat. 144**) o la *Divinità fluviale* dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi (**cat. 171**) sono tra i fogli più belli dei primi anni del secolo. Il Cesari ha raggiunto ormai la piena maturità e i suoi disegni paiono connotati ad un “canone arpinesco” che li rende unici nella loro maniera. I disegni di Giuseppe, pur non essendolo, infatti, paiono firmati. La firma dell'autore risiede nella qualità dei fogli, nella forza dei segni, nel vigore delle matite che costruiscono isole di tratti compatte e regolari, ma anche nell'iconografia dei corpi dei personaggi, dai volti connotati da una “maschera” sempre identica, con gli occhi rotondi e leggermente infossati, la bocca protesa in avanti e appena schiusa da un sentimento di parola, dalle barbe o dai capelli sottilissimi che si aggrovigliano in riccioli fitti (**figg. 9-10**). Non importa che Cesari usi le matite o gli inchiostri, i risultati dimostrano il virtuosismo raggiunto dall'artista che – verrebbe da dire – oltre alla carica di Cavaliere di Gesù Cristo avrebbe meritato quella di “Cavaliere del Disegno”.



**Fig. 9** *Narciso*, Francoforte, Städelches Kunstinstitut (dettaglio); **Fig. 10**, *Quattro nudi maschili*, coll. privata (dettaglio).

---

<sup>137</sup> Il 26 settembre 1600 Giuseppe Cesari partì per la Francia a seguito del cardinale Pietro Aldobrandini, inviato a Lione in veste di rappresentante pontificio alle nozze di Enrico IV e Maria de' Medici. Nel marzo dell'anno successivo Arpino era nuovamente a Roma. Si veda Röttgen, 2002, pp. 97-98.

<sup>138</sup> Röttgen, 2002, pp. 338-341, cat. 105 (con bibliografia precedente).

Con le matite è capace di effetti di prodigiosa eleganza nelle metamorfosi tonali delle matite o degli inchiostri come negli splendidi studi di soldati, prove per il gruppo con David e Abigail degli affreschi della Villa Aldobrandini di Frascati. I *Quattro soldati* a matita rossa e nera (cat. 177) comparsi recentemente sul mercato antiquario spiccano tra i disegni di inizio secolo per la vivace mobilità del segno e per la sorprendente resa dei colori attraverso due sole tinte: il rosso del mantello di Davide si fa cupo e denso nella parte in ombra, brillante e delicato in quella esposta alla luce, la matita nera si scompone in tratti lievi nel ciuffo della piuma del casco scossa dall'aria, grave e pesante nell'impugnatura di metallo dell'elsa della spada, netta nella descrizione delle armature e fumosa, quasi trasparente, nello scomparire delle figure del secondo piano. Così gli inchiostri della penna e dell'acquarello sono impiegati dal Cesari con la stessa disinvoltura con la quale l'artista utilizza le matite e lo stesso tema del gruppo di soldati è affrontato in un foglio recentemente acquisito dalla Grey Collection (cat. 178). Con un'ombra d'inchiostro bruno che scivola sul foglio il Cesari fa emergere dal vuoto la *silhouette* dell'armigero di destra, si impongono forti i volumi degli altri soldati, chi visto di profilo, chi di dorso; la penna permette al Cesari di costruire le figure con tratti dalle vibrazioni sottili, alternati ad aloni di ombra e accensioni luminose ottenute dal foglio vergine o da reticoli fitti di biacca, stesa sulla carta in tramature regolari come quelle delle matite.

Non sorprende nei disegni maturi, invece, l'invenzione del soggetto: Cesari rielabora sempre più spesso motivi già noti, suoi o dei "grandi" del Cinquecento, arriva a soluzioni semplici e dirette, che a volte paiono banali nella loro onestà iconografica. Sorprende, invece, la pregiata qualità dei fogli. Non vi è traccia delle numerose mani dei collaboratori che dovevano assistere il pittore negli affreschi mastodontici dei grandi cantieri, ma anche nei dipinti d'altare o privati che Cesari licenziava dalla sua bottega con ritmi quasi industriali. Giuseppe si confronta con il foglio da solo e solo nei disegni si può percepire l'innato talento artistico, lo spontaneo virtuosismo che ne faceva a Roma il caposcuola per eccellenza, l'artista di riferimento per tutti i forestieri che approdavano nella capitale pontificia. E così possiamo capire meglio le ammirate parole che Giulio Mancini dedica a Giuseppe: *"La terza [scuola] è quella del Cavalier Giuseppe , che ha per proprio uno spirito e proprietà di natura, con buona compositione e gratia et in particolare delle teste. E se bene non va osservando tanto esattamente il naturale come quella del Caravaggio né quella gravità et sodezza di quella delli Carracci, nondimento ha in sé quella vaghezza che in un tratto rapisce l'occhio e diletta,*



*e d'essa mi ricordo haver sentito dire da Agostin Caracci: vi è il buono perché vi è rapimento e diletto*".<sup>139</sup>

### **3.4 L'autunno di Giuseppe Cesari: i disegni della maturità**

All'apice del successo, nel 1607, Giuseppe Cesari fu coinvolto in un grave affare giudiziario: il pittore, infatti, fu accusato di essere il mandante dell'aggressione al pittore Cristofano Roncalli, fu condannato a morte in contumacia, e i suoi beni requisiti. Beneficiario della requisizione, che comprendeva la collezione privata dei dipinti e quella dei disegni del pittore (quest'ultima poi restituita), fu il nipote del neoeletto pontefice Paolo V, il cardinal Scipione Borghese. La condanna si risolse con l'assoluzione del Cesari che, tuttavia, perse l'intera raccolta di pitture, che andarono a formare uno dei primi nuclei dell'attuale collezione Borghese. Nella biografia dedicata all'artista, Baglione, forse pensando proprio alla disgraziata faccenda del sequestro, ricorda quei *"disastri, ch'egli aveva patito"*<sup>140</sup> che *"continuamente nell'animo gli ricorrevano"*<sup>141</sup> e quasi un secolo dopo la morte di Arpino, Nicola Pio identifica nello scandalo giudiziario in cui il Cesari fu coinvolto il principio del progressivo infiacchirsi del pittore che *"hebbe durissimi travagli e perdette molta roba, e tanti bellissimi quadri di celebri autori che il medesimo si ritrovava; onde divenne inquieto et afflitto"*.<sup>142</sup>

Nonostante che la faccenda del sequestro dei beni dovette certamente scuotere il Cesari, la carriera del pittore non ne parve minimamente intaccata; le parole di Nicola Pio paiono voler giustificare l'apparente stanchezza qualitativa delle opere più mature dell'arpinate con lo stato malinconico dell'artista avviato alla vecchiaia, abbattuto dalle beghe legali e soverchiato dalle nuove mode che viepiù conquistavano la scena artistica romana. Cesari era un "sopravvissuto" del secolo precedente che mai aveva ceduto alla tentazione di "aggiornare" la propria maniera sulle novità arrivate a Roma con i Carracci o proposte dal nuovo linguaggio di Caravaggio che si affermavano nell'ambiente romano come alternativa al Cesari.

Il confronto con la maniera di Annibale, riassunto dal fantasioso raccontino belloriano del battibecco tra il bolognese e il Cavalier d'Arpino in una delle tante strade di Roma,<sup>143</sup> dovette essere percepito anche dai contemporanei. Mentre Annibale dava vita alla volta della galleria

---

<sup>139</sup> Mancini, 1621, ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. I, p. 109.

<sup>140</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 375 [277].

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Pio, 1724, ed. 1977, p. 107.

<sup>143</sup> Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, pp. 83-84.

Farnese, infatti, Arpino continuava l'impresa del Salone grande del Campidoglio. Due titani che si sfidavano a pochi passi l'uno dall'altro. Eppure, della rivoluzionaria lezione di Annibale Carracci, che pure prendeva spunto dalla stessa eredità cinquecentesca a cui Arpino faceva riferimento, non parve interessare il “campione della pittura romana”. Quella “*costante tensione verso la verosimiglianza*”<sup>144</sup> ad Arpino non interessava. La pratica carraccesca dello “studio dal naturale” non era certo una priorità del solo Annibale; anche Giuseppe disegnava dal vero – lo dimostra il modello maschile immortalato in un foglio degli Uffizi (**cat. 172**) – ma diverso era l'uso che l'artista faceva nel processo di trasformazione dello studio in pittura o in disegno finale. Nei disegni romani di Annibale, accanto alle novità desunte dall'opera di Raffaello e di Michelangelo, si percepisce un'affascinante commistione di “*accenti stilistici di regioni diverse*”<sup>145</sup>, che derivano dallo studio della cultura artistica bolognese e dei maestri veneziani, ed in particolare di Tiziano e Tintoretto. La maniera di Arpino, invece, resta “arroccata” su posizioni immote, essa rappresenta un percorso diverso e parallelo rispetto a quella di Annibale Carracci. Legata ancora al secolo che era finito, essa non ha interesse per il “nuovo”, ma persegue uno sviluppo interno che non cerca dialogo con i rapidissimi cambiamenti delle arti in corso nella capitale.

La posizione del disegno di Arpino risulta tanto più chiara se, ad esempio, si mettono l'uno accanto all'altro due disegni, il suo *Studio per un nudo maschile* di Berna (**cat. 152**) e il *Polifemo che suona* di Annibale Carracci (**fig. 11**),<sup>146</sup> entrambi realizzati approssimativamente attorno al 1600 e entrambi – parrebbe – nati dalla riflessione sullo stesso soggetto.<sup>147</sup> Entrambi i nudi sono distesi in diagonale, l'uno abbandonato al riposo, l'altro rivolto verso Galatea, la testa leggermente reclinata su un lato, il braccio sinistro levato e flesso dietro la nuca, le gambe, divaricate, cadute a terra penzoloni. Nel *Polifemo* di Annibale le linee tirate a carboncino sul foglio ceruleo paiono agitarsi nello spazio, fremere sulla carta, cariche – per usare le parole di Silvia Ginzburg – di “*un'energia trascinante*”<sup>148</sup> che già annuncia la libertà

---

<sup>144</sup> Ginzburg, 2008, p. 13.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>146</sup> *Polifemo che suona* (r), *Studi di figura, mani, testa* (v), carboncino nero, gessetto bianco, 521 x 384 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 719; Benati, Riccomini, 2006, pp. 332-334, cat. VII.18.

<sup>147</sup> Entrambi i disegni parrebbero ispirati al celebre Fauno Barberini. Tuttavia il marmo, oggi conservato alla Glyptothek di Monaco, fu rinvenuto soltanto nel 1624, quando Papa Urbano VIII diede avvio ai lavori di rinforzo delle difese di Castel Sant'Angelo. Silvia Ginzburg identifica nella figura di *Giona*, dipinta da Michelangelo nella Cappella sistina, il modello per il *Polifemo* di Annibale Carracci. Si veda: Benati, Riccomini, 2006, pp. 332-334, cat. VII.18.

<sup>148</sup> Ginzburg in Benati, Riccomini, 2006, pp. 332-334, cat. VII.18.

disegnativa di un artista del Seicento; il *Nudo* del Cesari, invece, immoto nella scomoda posa, rivela lo spirito ancora cinquecentesco del suo autore, costretto com'è da quelle linee precise, attente alla definizione degli arti, dei muscoli dell'addome, e alla limpida descrizione del perimetro del corpo. Seppure, dunque, lo spunto iconografico è lo stesso, diverso è il modo di esprimersi dei due artisti attraverso il disegno.



**Fig. 11. Annibale Carracci, *Polifemo che suona*, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 719.**

Se gli anni '90 del Cinquecento si erano dimostrati per Giuseppe Cesari anni di febbrile attività, i primi due decenni del nuovo secolo non furono meno impegnativi. Coinvolto nelle più importanti imprese avviate dal pontefice Clemente VIII, come la decorazione musiva della cupola della basilica vaticana (1603-1612)<sup>149</sup> e dal suo successore, Paolo V Borghese, che gli commissionò la decorazione a fresco della cappella paolina in Santa Maria Maggiore (1610-

---

<sup>149</sup> Röttgen, 2002, pp. 353-364, cat. 115.

12),<sup>150</sup> il Cesari seguiva la produzione della bottega, cantieri privati assai impegnativi come il casino Montalto a Bagnaia,<sup>151</sup> e si occupava di valutazione, commercio e restauro di opere d'arte.

Gli ultimi anni del Cinquecento e l'intero primo decennio del nuovo secolo, avevano rappresentato, soprattutto in termini di vivacità inventiva, il punto più alto nel percorso del pittore; il secondo e il terzo decennio del Seicento, invece, furono segnati da un progressivo decelerare nel campo dell'ideazione dei soggetti: sempre più frequentemente il Cesari riadatterà o replicherà vecchi studi a nuove esigenze.

I dipinti, ma anche i disegni, paiono perdere la varietà e la *verve* che li aveva caratterizzati fino all'alba del nuovo secolo: le masse delle figure appaiono ridotte, asciugate, e costruite secondo un economico impiego delle forme, geometrie semplici, prossime a volumi essenziali, come gli ovali dei volti, banalmente ridotti a forme infantili dalla morfologia sempre identica. I tratti delle matite si allungano e si fanno rigidi, secchi, si perde la definizione dei contorni, i perimetri politici che definivano le figure si sfaldano, così le mani, ad esempio, sono ridotte a macchie di colore. I disegni del Cesari sono indirizzati verso una progressiva smaterializzazione dei volumi e, contemporaneamente, a una semplificazione delle forme che tende, quasi, all'astratto. Non è – come verrebbe da pensare – l'artista che invecchia, che abbandona la mano ad un tremolio senile. Anche negli studi più rapidi, come il *Studio per un cavallo al pascolo* di Berlino, il segno cede all'essenziale: bastano una decina di linee per suggerire il muoversi lento della coda, un solo segno, più marcato, per arrotondare la coscia del puledro e dargli volume. Perfino gli studi di figura, nei quali il personaggio occupa il fondo scialbo del foglio privo di qualsiasi riferimento scenografico, si distinguono per una facilità quasi primitiva. I personaggi sono atteggiati secondo pose senza alcun ardimento, imponenti, quasi immobili, come il *San Bartolomeo* di Berlino (**cat. 235**) o la *Figura di giovane stante* di Venezia (**cat. 234**) che ricordano, già lo faceva notare Herwarth Röttgen in un recente saggio, il repertorio figurativo paleocristiano.<sup>152</sup>

I disegni tardi di Arpino presentano un timbro espressivo diverso, più rigoroso, quasi severo, e se nei disegni giovanili e in quelli della prima maturità del Cesari era facile intuire gli intrecci della cultura artistica romana, gli spunti che avevano ispirato l'arpinate nel corso del tempo, i disegni tardi del Cavalier d'Arpino, per lo più a matita nera e matita rossa, paiono aver raggiunto uno *status* di riconoscibilissima autografia. I caratteri formali dei fogli eseguiti

---

<sup>150</sup> Röttgen, 2002, pp. 388-391, cat. 147.

<sup>151</sup> Röttgen, 2002, pp. 403-404, cat. 162.

<sup>152</sup> Röttgen, 2009.

tra il '20 e il '40 sono talmente personali e dissociati dal contesto romano del principio del Seicento, che il nome di Arpino è l'unico da poter avanzare per collocare correttamente l'opera.

In questo quadro va collocata la curiosa produzione a pastello del pittore, tecnica inedita nel contesto della grafica arpinesca, almeno fino agli anni '30 del Seicento, con la sola eccezione dello studio per il *Guerriero caduto sotto Tullo Ostilio* del Louvre, modello realizzato attorno alla fine degli anni '90 per una delle figure della *Battaglia di Tullo Ostilio contro Veienti e Fidenati* (**cat. 137**). I pastelli realizzati dal Cesari sul finire degli anni '30, grandi fogli occupati per intero da teste maschili o femminili, non hanno una destinazione precisa, non sono con la sola eccezione del *Sant'Antonio abate* del Kupferstichkabinett di Berlino (**cat. 259bis**), riferibile all'omonimo dipinto dei Musei Capitolini,<sup>153</sup> cartoni destinati ad essere tradotti in pittura, ed è difficile avanzare l'ipotesi che si tratti di una serie di ritratti. Conservati per lo più a Berlino, ma anche a Weimar, Vienna e Roma, essi presentano caratteri comuni, oltre alla tecnica e alle dimensioni: sono accumulati, infatti, dall'inquadratura del soggetto, una visione ravvicinata dei volti, che in alcuni casi, come nel *Sant'Antonio* di Berlino, immerso in una silente contemplazione spirituale, parrebbe suggerisce una narrazione quasi intimistica del soggetto. Questo gruppo di disegni non rappresenta certo il momento più felice del percorso artistico del Cesari e, al contrario, pare quasi rappresentare uno sconcolato addio alla carriera: non di alta qualità, goffi, quasi maldestri, denotano una certa stanchezza inventiva, i "testoni" invadono per intero lo spazio del foglio e paiono costruiti con poco garbo; i tratti arruffati, tuttavia, rivelano ancora il movimento sapiente della mano del pittore ormai settantenne. È, infatti, il segno deciso di questi fogli che esclude la possibilità che si tratti di lavori prodotti dai collaboratori di Giuseppe Cesari. Essi, tuttavia, trovano riscontro in alcuni dipinti datati giustamente da Herwarth Röttgen all'ultimo decennio della carriera di Giuseppe. Per lo più soggetti religiosi, la *Vergine annunziata*,<sup>154</sup> il *Cristo deriso*,<sup>155</sup> la *Visitazione*,<sup>156</sup> o le *Tre Marie* (**fig. 12**),<sup>157</sup> quest'ultimo ancora inedito, i dipinti, come le teste a pastello, mostrano scene ridotte all'essenziale, dai tratti asciutti e contratti.

---

<sup>153</sup> *Sant'Antonio abate*, olio su tela, 63 x 48 cm., Roma, Pinacoteca capitolina; Röttgen, 2002, p. 487, cat. 272; Guarino, Masini, 2006, p. 342, cat. 155.

<sup>154</sup> *Vergine annunziata*, olio su tela, 41,9 x 31,8 cm., Pesaro, Collezione Luigi Ciaroni; Röttgen, 2002, p. 456, cat. 234.

<sup>155</sup> *Cristo deriso*, olio su tavola, diametro 76 cm., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte; Röttgen, 2002, p. 483, cat. 268.

<sup>156</sup> *Visitazione*, olio su rame, 39,5 x 50,5 cm., Roma, Galleria Spada; Röttgen, 2002, p. 486, cat. 271.

La qualità dei pastelli, forse fra gli ultimi disegni eseguiti dall'artista, fanno pensare a un pittore stanco, intorpidito, malinconico, eppure ancora tenacemente desideroso di disegnare – e dipingere – fino all'ultimo. E rivediamo così, attraverso il disegno, l'immagine dell'artista ormai anziano restituita dalla penna dell'amico Giovanni Baglione in una delle rare note “personali” delle sue *Vite*: “*Fu il Cesari di buona complessione e di gran lena poiché, nel corso di quasi ottant'anni, poco stette ammalato et a quella età arrivò sano e gagliardo, con una gamba, come si suol dire, di ferro [...]. La sua conversazione era buona, essendo egli allegro, faceto e libero di sentimento sebbene fu poco contento del suo stato poiché continuamente nell'animo gli ricorrevano i disastri ch'egli aveva patito et hora d'una cosa, et hora d'un'altra si lamentava, talché poco lieto chiuse i suoi giorni nel dì 3 di luglio dell'anno di nostra salute 1640*”.<sup>158</sup>



Fig. 12. Giuseppe Cesari, *Le tre Marie*, collezione privata (prima del restauro).

<sup>157</sup> *Tre Marie*, collezione privata, inedito.

<sup>158</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 357 [277].

## 5. Le funzioni del disegno di Giuseppe Cesari

### 5.1. Nel segno della tradizione. Il disegno nell'arte di Giuseppe Cesari

*“Il ‘primato del Disegno’, nella valutazione degli artisti del secondo Cinquecento, è da tener presente nell’approccio alla loro opera, sicché lo studio dei disegni diventa uno strumento chiave per l’interpretazione storica della loro creazione artistica”.*<sup>159</sup> Le parole di Kristina Hermann Fiore nell’introduzione della bella mostra dedicata ai disegni dei fratelli Alberti, colgono la centralità del ruolo del disegno nella generazione di artisti che, come gli Alberti e il Cavalier d’Arpino, erano nati nel secolo della maniera moderna e che nella memoria dei grandi modelli, Raffaello e Michelangelo *in primis*, avevano compiuto la propria formazione. Nel “dna artistico” di Arpino, del resto, risiedevano gli insegnamenti riassunti da Vasari nell’introduzione alle *Vite*, e la memoria delle pratiche dell’accademia raffaellesca, che un artista romano nato alla fine del secolo ereditava naturalmente fin dai suoi inizi alla pittura. In tale bagaglio culturale il disegno rappresentava il fondamento del pensiero e della poetica artistica di un pittore, lo strumento indispensabile nel processo di traduzione di un’idea in immagine.

Alla sua morte, quando ormai il nuovo secolo era giunto al quarantesimo anno di età, Arpino rimaneva agli occhi di tutti l’ultimo artista figlio del Cinquecento, che lo aveva visto nascere, l’ultimo di una generazione ormai scomparsa. È forse per questa ragione che nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori Arpino non compare se non in ruoli da “attore non protagonista”: avversario gradasso di Annibale Carracci,<sup>160</sup> padrone autoritario della bottega in cui Caravaggio è messo “*a dipinger fiori e frutti*”,<sup>161</sup> oppure nella parte “senza battute” del maestro dei giovani Andrea Sacchi e Pier Francesco Mola. Bellori era consapevole della fama che aveva accompagnato Giuseppe fin dagli avvisi artistici come garzone nelle logge vaticane, ma era altrettanto cosciente che Arpino, ultimo “eroe” del Cinquecento, appartenesse piuttosto a quel secolo che alla contemporaneità. Alcune delle pagine più belle delle *Vite* sono, tuttavia, dedicate ad un altro pittore che era nato sotto le stelle del secolo precedente, Federico Barocci. Quali, però, le differenze tra i due artisti, che avevano fatto entrambi dell’arte del disegno il

---

<sup>159</sup> Herrmann Fiore, 1984, p. 7.

<sup>160</sup> Mi riferisco alla “storiella” raccontata dal Bellori sulla sfida lanciata da Arpino ad Annibale Carracci. Scrive Bellori: “*Il Cavaliere Giuseppe d’Arpino avendo udito ch’egli aveva biasimato una sua opera, lo sfidò con la spada: pigliò Annibale il pennello e disse: ‘Io ti sfido’*”. Si veda: Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, pp. 83-84.

<sup>161</sup> Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, p. 213.

punto di avvio della propria pittura? Diversamente da Arpino, Barocci appare agli occhi di Bellori un artista “contemporaneo”,<sup>162</sup> un pittore già precocemente moderno, proiettato verso una poetica dell’arte svincolata dal suo secolo mentre Arpino è, invece, ancora nel pieno del Seicento, erede unico di un’epoca ormai tramontata. Bellori dedicherà al disegnatore Barocci alcune delle pagine più belle della sua biografia; s’intuisce subito, nel leggerle, che i disegni di Barocci sono pervasi da uno spirito già modernissimo, che colpisce e affascina Bellori: *“Li modi tenuti da Federico Barocci nel suo dipingere [...] furono di molto esercizio ed applicazione; egli operando ricorreva sempre al naturale, né permetteva un minimo segno senza vederlo; del che rende argomento la gran copia de’ disegni, che lasciò nel suo studio. [...] Disegnava di chiaro scuro, usando uno stecco di legno abbronzato, e frequentemente ancora si valeva de’ pastelli, nelli quali riuscì unico, sfumandoli con pochi tratti. Prima concepiva l’azione da rappresentarsi ed avanti di formare lo schizzo, poneva al modello i suoi giovini, e li faceva gestire conforme la sua imaginazione, e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno; e se col volgersi più o meno, trovavano requie migliore; da ciò sperimentava li moti più naturali, senza affettazione e ne formava gli schizzi. Nel medesimo modo se voleva introdurre un gruppo di figure, adattava li giovini insieme nell’azione, e da gli schizzi formava poi da sé il disegno compito”*.<sup>163</sup> La posa dal vivo, l’osservazione attenta del “naturale” sono gli “ingredienti” moderni del disegnare di Barocci che riempie i fogli di studio di sequenze di vita, appunti su cui lavorare, con *“un approccio cinematografico che coglie la scena in movimento nel suo divenire”*.<sup>164</sup> Come in un’istantanea, Barocci cattura un moto improvviso della testa, un’espressione tenera o stupefatta, o disperata, in cui i contorni delle figure si agitano, si sdoppiano, sfumano e scompaiono, e non sono più la sola struttura della raffigurazione, ma complemento di essa assieme al colore e alla luce. Se la pratica del disegno accomuna Arpino e Barocci, i due pittori sono, però, quanto di più distante nel processo creativo di tali opere e nella finalità che viene ad esse destinata. I fogli di Barocci paiono fotogrammi rubati alla realtà, e si ha quasi l’impressione che Federico disegnasse per il solo gusto di disegnare;<sup>165</sup> gli eleganti fogli di Arpino, invece, così

---

<sup>162</sup> Per la comprensione di Federico Barocci nel Seicento si rimanda al saggio di Tomaso Montanari. Si veda Montanari, in Siena, 2009-2010, pp. 216-225.

<sup>163</sup> Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, p. 205.

<sup>164</sup> Prosperi Valenti Rodinò, in Siena, 2009-2010, p. 67.

<sup>165</sup> È necessario citare alcuni passaggi del recente saggio di Marzia Faietti dedicato al Barocci disegnatore che mettono in luce l’aspetto precocemente moderno di questo artista. *“L’associazione di movimento e tempo, dimensioni sottoposte a verifica e misurazione, si accompagna a un superamento della concezione tradizionale*



impeccabili, quasi senza errori, sono idee nate a tavolino, strumenti di lavoro indispensabili per dar vita a un dipinto; sono rari gli studi dal vero e sugli oltre trecento originali ad oggi noti, stupisce la quasi totale assenza di schizzi, o di appunti disegnati di getto sul foglio; Di certo non pochi fogli di appunti andarono perduti, forse dismessi dallo stesso Arpino, ma quel che pare evidente è che il lavoro di Arpino sul disegno è distante, quasi antitetico, rispetto al metodo impiegato da Barocci che intuisce e persegue precocemente un'idea "moderna" del disegno rendendosi, agli occhi di Bellori, precursore dell'era contemporanea.

## 5. 2. *Dalla figura al racconto*

*"Si può ammirare un modo ingegnoso di disporre, grande forza di espressione e graziosi atteggiamenti delle figure, pure un cavallo molto bello che egli aveva prima abbozzato in argilla ed è eseguito assai bene"*<sup>166</sup>. Il ricordo di Carel Van Mander dei perduti dipinti di San Lorenzo in Damaso è anche l'unica, preziosa testimonianza del processo inventivo di una delle figure ideate per l'affresco, quel cavallo che, in un angolo del proscenio, spicca tra la folla di astanti nel *San Lorenzo che accompagna papa Sisto II al martirio*.<sup>167</sup> Si potrebbe immaginare, a leggere Van Mander, Giuseppe nel suo *atelier* mentre ruota fra le mani la statuette d'argilla per studiarne i diversi punti di vista, la tangenza delle luci su di essa, e disegnare poi il cavallo con segni gagliardi, pastosi, di eccezionale forza espressiva, come quelli del bel foglio del Kupferstichkabinett di Berlino (**cat. 11**); facendo poi girare il modellino di qualche grado nasce l'idea per l'altro cavallo dell'affresco, bianco quest'ultimo e ripreso di dorso, come lo vediamo nel disegno a doppia tinta dell'École des Beaux-Arts di Parigi, in cui la *silhouette* dell'animale è risolta in pochi, economici segni della matita nera. Il lavoro in studio, su statuette in cera o in argilla, pare fosse una pratica piuttosto comune, ne parla Vasari nell'*Introduzione alle Vite*,<sup>168</sup> e lo racconta Bellori nel già citato ricordo di

---

*del disegno; esso da segno si tramuta sempre più in colore, mentre lo studio dal modello, che fissa un frammento esistenziale, interagisce con la vita reale simulandone virtualmente lo scorrere del tempo".* (Faietti, Siena, 2009-2010, p. 81); e ancora, *"In alcuni casi il segno rapido, abbreviato, a tratti sincopato e steso con una penna più ampia, sempre istituire analogie con Rembrandt o con disegnatori della sua cerchia ed è significativo che un foglio agli Uffizi – si tratta dell'Inv. 18322 F – venisse attribuito proprio a quel maestro prima di essere restituito a Barocci"* (Faietti, in Siena, 2009-2010, p. 80).

<sup>166</sup> Op. cit. in Röttgen, 2002, p. 552.

<sup>167</sup> Il dipinto è noto grazie ad una replica eseguita dalla bottega del Cesari attorno al 1620 e conservata oggi presso la collezione Ludovisi Boncompagni di Roma; si veda: Röttgen, 2002, p. 237, cat. 19.

<sup>168</sup> Giorgio Vasari nell'introduzione alle *Vite* ricorda una pratica di bottega piuttosto diffusa secondo la quale le figure venivano studiate ricopiando modelletti di argilla: *"Usano ancora molti maestri, [...], fare un modello di*

Federico Barocci<sup>169</sup>. Tra gli altri, anche Caravaggio e Annibale Carracci dovevano far uso di statuette in cera o in argilla,<sup>170</sup> oltre che di modelli chiamati a posare dal vivo.<sup>171</sup> L'idea per una figura poteva derivare, altrimenti, da composizioni già note. Alcuni dei disegni di Arpino, infatti, lasciano trasparire la riflessione sugli originali, per lo più stampe. Non si tratta, tuttavia, di copie fedeli dell'immagine, ma di rielaborazioni personali in cui resta scoperta solo la traccia dell'ispirazione dal prototipo. Con la sola eccezione dell'*Ercole e Anteo* (**cat. 89, 90, 91**), copiato dall'incisione con l'*Ercole grande* di Hendrik Goltzius,<sup>172</sup> Giuseppe Cesari si rivela abilissimo nel "camuffare" le fonti da cui trae ispirazione. Il *Marsia scorticato*, ad esempio, è il modello per il *Nudo maschile che sostiene una tenda* del British Museum (**cat. 109**), mentre la stampa con l'*Ercole Farnese* ritratto di dorso da Hendrik Goltzius durante il suo soggiorno romano serve al Cesari d'ispirazione per lo *Studio di un uomo stante visto da tergo* (**cat. 141**).

È dall'enorme repertorio di Michelangelo e Raffaello, però, che Arpino trae più stimolo. È il caso del gruppo con *Davide e Golia* che Giuseppe dipinse tra il 1602 e il 1603 in uno degli scomparti affrescati nella Villa Aldobrandini di Frascati. Si tratta di un soggetto noto, affrontato da Michelangelo nella cappella Sistina,<sup>173</sup> da Raffaello nelle logge vaticane, e

---

*terra in su un piano, con situar tonde tutte le figure per vedere gli sbattimenti, cioè l'ombre che da lume di causano addosso alle figure*". Vasari, 1968, ed. Bettarini-Barocchi, 1966-1987, vol. I, pp. 120.

<sup>169</sup> "Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta o di cera, tanto belli che parevano di mano di ottimo scultore [...]. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra di affettazione. Da tutte queste fatiche formava un cartoncino ad olio ovvero a guazzo di chiaro scuro". Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, p. 205.

<sup>170</sup> Lo ricorda Bellori in un passo delle *Vite* ("Annibale però nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avvanzarle a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro, che li fa parer veri agguagliando li più celebri esempi antichi"; si veda Bellori, 1672, ed. 2009, vol. I, p. 59).

<sup>171</sup> Probabilmente anche Giuseppe Cesari si servì, soprattutto a partire dai primi decenni del Seicento, di modelli in posa da ritrarre dal vivo. Ne è testimonianza il foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Si veda il **cat. 172**. Si rimanda il letto al capitolo VIII di questo lavoro, "*La sua bella maniera ha fatto scuola*": *Giuseppe Cesari e la sua bottega*.

<sup>172</sup> Le due figure di Ercole e Anteo che lottano, sul fondo della scena, a destra, nella stampa di Hendrik Goltzius, furono ricopiate da Giuseppe Cesari senza alcuna variante. Conosciamo ben tre disegni che replicano l'invenzione dell'incisore fiammingo. Si vedano i **cat. 89, 90, 91**.

<sup>173</sup> Oltre all'affresco della cappella Sistina, Cesari si servì, forse, dei quattro splendidi schizzi a matita nera di Michelangelo (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. I 32 a-d) in cui, aggrovigliate nei segni, prendevano forma la figura del gigante sopraffatta dalla minuta *silhouette* di Davide. Per ulteriori dettagli riguardo al

ripetuto da Daniele da Volterra in un prodigioso dipinto che il Cesari doveva aver visto in casa Montalto.<sup>174</sup> È dallo studio di queste tre invenzioni che Arpino diede vita alla sua personale redazione del soggetto per casa Aldobrandini, di cui rimangono due studi, il primo, a Lille (**cat. 182**), più composto, mostra la composizione al termine del processo inventivo, l'altro, invece, a Parigi (**cat. 181**), testimonia il progredire per tentativi dell'artista alla ricerca della soluzione più convincente.

Il foglio di Parigi è un pezzo raro nel *corpus* grafico di Arpino. Si sono conservati, infatti, solo pochi disegni in cui il lavoro dell'artista appare così evidente e quest'opera si rivela fondamentale per capire il progredire dell'invenzione. La scelta delle due tinte non è casuale: se la matita rossa serve, infatti, a tracciare un primo, approssimativo contorno delle figure, la nera è utilizzata per definire le forme, i volumi, o alcuni dettagli, come il capo ricciuto e scomposto del gigante e il mantello – eliminato poi nella redazione finale del dipinto – che, avvolto parzialmente attorno al corpo del giovane guerriero, avrebbe dovuto svolazzare, seguendo la curva del braccio armato, attorno al capo di Davide, ripetendo, ma enfatizzandolo fin quasi a diventare lezioso, la trovata dell'arricciolarsi del mantello del Davide di Daniele da Volterra. La scelta delle due matite serve, inoltre, a segnalare sul foglio le correzioni e le indicazioni su cui riflettere,<sup>175</sup> come la posa del capo di Golia, prima delineato a matita nera rivolto verso il basso e poi, con più decisione, mentre, in un ultimo disperato tentativo di ribellione, volge terrorizzato verso il piccolo Davide, pronto a vibrare sul nemico il colpo letale. Così il braccio destro del gigante si “sdoppia” in due diverse redazioni alle quali si aggiunge, in nero, la sola mano che arpiona il terreno, come fosse un appunto annotato per ricordarsi di ragionare sull'atroce dettaglio di sofferenza, invenzione balzata d'improvviso – forse – alla mente dell'artista.

Nella più parte dei disegni di Arpino la figura, spesso studiata indipendentemente dalla destinazione spaziale, è protagonista; e pare quasi che Arpino seguisse alla lettera le parole di

---

rapporto tra il disegno di Parigi attribuito a Giuseppe Cesari e quello di New York, si veda la scheda 181 del nostro catalogo.

<sup>174</sup> Il *Davide e Golia* di Daniele da Volterra, oggi al Louvre, si trovava anticamente in casa Montalto. Per le vicende collezionistiche del dipinto si veda Gatta, 2010, pp. 5-8. La storia del dipinto è riassunta, secondo la convincente ricostruzione di Francesco Gatta, nella scheda dedicata al disegno di Giuseppe Cesari del *Davide e Golia*; si veda il **cat. 181**.

<sup>175</sup> La scelta delle due matite per indicare appunti e correzioni ricorre spesso nei disegni di Arpino. Possiamo citare la bella *Personificazione della Religione* di Francoforte (**cat. 4**), oppure due fogli tardi, l'*Ercole e l'Idra* e il *Soldato stante*, entrambi a Berlino (**cat. 241, 239**).

Vasari, quando questi scrive che “è da ciò – dallo studio delle “*pitture e sculture buone*”<sup>176</sup> – nasce l’invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l’altre cose grandi dell’arte”.<sup>177</sup> Ed è proprio dalla riflessione sulla figura che Arpino avvia il lavoro di costruzione della narrazione, rivelandosi regista abilissimo, capace di muovere sulla scena, fondali che progrediscono in profondità secondo un’ordinata sequenza di quinte, i personaggi, figure che si ripetono spesso le une simili alle altre, ma di volta in volta rivisitate, sapientemente camuffate, per far loro impersonare ruoli sempre diversi.

### 5.3. *Inventare e comporre la storia*

Il gruppo di disegni legati all’affresco con il *Ritrovamento della lupa*, episodio della storia di Roma dipinto nel salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, è utile a illustrare la genesi e il progredire dell’invenzione, dalla prima idea al progetto finito, e come disegni e invenzioni simili fossero utilizzati in cantieri diversi.

Sono i primissimi mesi del 1596 quando Giuseppe è pronto ad affrescare su una delle pareti brevi della sala capitolina il primo dei dipinti del ciclo. Il soggetto non è certo facile: la storia, narrata da Tito Livio nel suo *Ab Urbe condita*, del leggendario ritrovamento dei due gemelli Romolo e Remo nel Velabro, un’area pianeggiante che si estendeva tra il Campidoglio e il fiume Tevere, obbligava il Cesari a inventare un ampio paesaggio entro cui muovere pochissimi personaggi, la lupa con i due gemelli e qualche pastore.<sup>178</sup> La superficie destinata all’affresco misurava ben dieci metri di lunghezza e quasi altrettanti in altezza e, pur

---

<sup>176</sup> Vasari, 1968, ed. Bettarini-Barocchi, 1966-1987, 115.

<sup>177</sup> *Ivi*.

<sup>178</sup> Con l’episodio del *Ritrovamento della lupa* si era confrontato, all’incirca cinque anni prima del Cesari, Annibale Carracci a Bologna. Nel fregio di Palazzo Magnani, infatti, il leggendario racconto dei due gemelli e della loro madre adottiva dà avvio al racconto della storia di Roma dipinta nel salone della residenza Magnani. Interessante è notare come Annibale risolva la narrazione del leggendario ritrovamento, studiata in un bel disegno a penna ed acquarello oggi al Louvre (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 7535). Il disegno e l’affresco si rivelano nella loro essenzialità: in primo piano la lupa con i due gemelli, sul fondo, di schiena, il pastore Faustolo. A dominare la scena è il cupo paesaggio, dai grigi accesi del cielo e dell’acqua e dai verdi profondi degli alberi e dei prati. La sintesi carracesca manca del tutto, invece, nel dipinto di Cesari; Arpino ha necessità di inventare personaggi inediti al racconto per riempire la scenografia. Non credo che le differenze tra i due dipinti siano dovute unicamente alle dimensioni degli spazi da occupare (enormi nel caso di Arpino e ridotte nel caso di Carracci), ma ad una precisa scelta di gusto. Nella pittura di Arpino, infatti, è fondamentale la presenza della figura umana, Annibale, invece, dimostra di essere già in grado (è il 1591) di dar vita ad un paesaggio non complementare ma protagonista, assieme alle figure, della scena dipinta.

restringendo lo spazio grazie ad un intelligente *escamotage*, l'elegante bordura decorata a grottesche e le due finte statue in bronzo dorato che, ai lati della scena, sorreggono il sipario rosso *bordeaux*, Giuseppe doveva affrontare una superficie enorme servendosi di pochi elementi.

Mentre davanti alla parete di fondo del salone si montavano le impalcature e si preparava il muro per l'affrescatura, Giuseppe assisteva alla posa dell'*Annunciazione della Vergine* sopra l'altare della cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via, dipinta a conclusione del ciclo di decorazione del sacello.<sup>179</sup> Sulle pareti laterali Arpino aveva affrescato un'*Adorazione dei pastori* e un'*Adorazione dei magi*, due scene che lo avevano obbligato a riflettere su come disporre un gruppo ridotto di figure attorno ai tre protagonisti del dipinto, Gesù, la Vergine e San Giuseppe. Il concetto ideativo è, in qualche modo, prossimo a quello del *Ritrovamento della lupa*: poche figure da disporre attorno ad un nucleo centrale: come i pastori o i magi si avvicinavano stupefatti a Gesù, infatti, così Faustolo e i suoi compagni scoprivano tra i cespugli del Velabro i due neonati allattati dalla madre adottiva.

La prima idea per il *Ritrovamento*, fissata con la penna e gli acquarelli su un foglio oggi al Louvre (**cat. 103**), non a caso ricorda proprio un'*Adorazione dei pastori*: al centro è la lupa con i due gemelli, e tutt'attorno, disposti a semicerchio, sono i pastori che assistono all'evento miracoloso. Ancora fresco del ricordo dei lavori per la cappella Aldobrandini, Giuseppe "ripescava" dalla memoria – e dalle carte di studio – alcune delle figure pensate qualche tempo prima per l'*Adorazione* per replicarle nel *Ritrovamento della lupa*. Ecco che il pastore che entra in scena a sinistra, alzando la mano in un moto di stupore, è identico nelle due composizioni, così come l'uomo che di profilo, immobile dietro le spalle di San Giuseppe, guarda il neonato Gesù è replicato nel gruppo di astanti che sulla destra si accalcano attorno alla lupa, e i due pastori che lontani affrettano il passo per raggiungere la greppia, riappaiono nelle due *silhouettes* semi-trasparenti sulla destra del foglio del Louvre. Partendo dal foglio parigino, germe dell'invenzione dell'affresco capitolino, Giuseppe doveva già aver cominciato a lavorare sviluppando in disegni più composti, puliti, alcune delle figure – il pastore appoggiato al bastone (**cat. 113**), ad esempio, **figg. 13-14** – quando decise di abbandonare il primo progetto per trasformare la narrazione in un'idea radicalmente diversa.

---

<sup>179</sup> Röttgen, 2002, pp. 282-284, cat. 52.



**Fig. 13-14. *Ritrovamento della Lupa*, Parigi, Musée du Louvre (dettaglio); *Un pastore appoggiato al bastone*, New York, Pierpont Morgan Library**

La scena del *Ritrovamento*, se avesse davvero seguito il progetto parigino, sarebbe risultata spoglia, disadorna, le figure sarebbero “affogate” nel paesaggio, e l’affresco avrebbe stonato accanto agli altri dipinti del ciclo capitolino.<sup>180</sup> Giuseppe, così, pensò di conservare il gruppo centrale della lupa e disperdere i personaggi all’interno di una scenografia scandita verso il fondo da quinte laterali<sup>181</sup> – la casupola sulla destra, la sequenza di alberi sulla sinistra e la collina sul lato opposto – fino all’orizzonte, fondale di cielo striato dai veli sottili delle nuvole e dai raggi del sole già alto. La scelta di rompere l’unità del gruppo degli astanti obbligava il Cesari a studiare le figure distintamente, o a coppie o a terne. Nel passaggio dall’abbozzo del Louvre ai singoli studi, che precedono il progetto finale interamente eseguito a matita rossa (**cat. 104**), l’inchiostro della penna e degli acquarelli lascia il posto ai segni più rigorosi delle matite con le quali Arpino lavora all’ideazione delle figure di Faustolo e dei compagni che si muovono sul proscenio a fianco alla lupa e ai due gemelli. Prima di concepire la formazione

<sup>180</sup> I temi dei dipinti imposti dal contratto con i conservatori prevedevano scene di massa, come la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*, oppure il *Ratto delle Sabine*. Tali episodi esigevano un dispiego di comparse e figuranti tale da occupare per intero gli spazi destinati agli affreschi. In particolare la grande battaglia di Tullo Ostilio suggerisce allo spettatore un senso di *horror vacui*: soldati e cavalli, infatti, si accalcano sulla scena, fino a riempire completamente, quasi fosse la facciata di un sarcofago, lo spazio destinato al dipinto.

<sup>181</sup> Il paesaggio entro cui si muovono i protagonisti del *Ritrovamento della lupa* ricorda nella disposizione degli spazi il disegno del Musée Calvet di Avignon (**cat. 120**), il più “brilliano” dei disegni di paesaggio del Cesari. Non a caso lo sfondo del dipinto capitolino è stato da alcuni attribuito a Paul Brill (si veda anche il capitolo *Vedute di paese, racconti di figura*).

composta da quattro personaggi, Arpino aveva provato – lo vediamo in un disegno a Weimar (**cat. 116**) – ad accompagnare Faustolo, visto di dorso, da un solo pastore, più anziano. I compari di Faustolo diventano due, invece, in un secondo tentativo, oggi agli Uffizi (**cat. 114**), dove il protagonista della storia appare di fronte, ed infine quattro, nel cartonetto destinato alla committenza come disegno definitivo (**cat. 104**). La posizione e la caratterizzazione del volto di Faustolo impegnò per ultima Arpino: se negli studi appena illustrati, infatti, il pastore occupava la posizione più avanzata verso il proscenio, all'ultimo il Cesari volle consacrare a Faustolo il posto del pastore che allunga le braccia stupefatto verso la lupa, cambiando il ruolo di questo personaggio, che da figura di sostegno diventa protagonista del racconto, fissandone in ultimo le fattezze nell'affascinante disegno a matita nera del Musée Magnin di Dijon (**cat. 118**). Il gruppo di Faustolo e i pastori impegna Arpino più del resto della scena, per la quale si serve di alcune idee di repertorio, adattando vecchi disegni alla nuova composizione: per il pastore che, in secondo piano, si appoggia al vecchio seduto a terra indicandogli Faustolo e la lupa, poco più in là, Giuseppe usa lo studio per il San Matteo destinato a uno dei dipinti laterali della cappella Contarelli (**cat. 56**), e per il giovane che dorme accostando le braccia ad una roccia sfrutta un foglio di appunti sul quale aveva annotato di fretta l'idea per il corpo maschile sdraiato ed abbandonato al sonno (**cat. 123**).

Il caso del *Ritrovamento della lupa* prova come i disegni fossero per Arpino essenziali nel procedimento di invenzione del dipinto e come egli riutilizzasse le stesse figure in composizioni diverse, dando prova di un'incredibile fantasia nel “camuffare” le figure per poterne far uso più volte.

Lo studio della figura è il fondamentale strumento di lavoro per la costruzione dell'insieme che nasce nella mente di Arpino solo dopo aver dato vita ai singoli “pezzi” del racconto. Il dipinto mai realizzato per la cappella Contarelli, *La vocazione di San Matteo*, era giunto al termine della progettazione quando Arpino fu obbligato dalla compagnia a lasciare i lavori, a causa del prolungarsi oltre misura dei tempi previsti per la conclusione della decorazione. Il progetto definitivo (**cat. 55**), a matita nera e rossa, mostra il racconto ambientato in uno scenario semplice, la strada, la stanza buia in cui lavora Matteo e una palazzina lontana sulla sinistra. Su questo palco recitano gli attori, San Matteo, Gesù e i discepoli, e alcune comparse. Ogni gruppo è studiato da Arpino in un disegno diverso: San Matteo in un foglio a doppia tinta oggi a Holkham Hall nel quale accompagnano l'apostolo altri due personaggi (in ultimo eliminati), e i forzuti esattori del tributo che alle spalle di Matteo trasportano sacchi verso il fondo del magazzino, in un disegno conservato presso il Museo Puškin di Mosca (**cat. 57**); per i personaggi di contorno, invece, Cesari fa uso di studi già pronti. Gesù e i discepoli,

infatti, non sono che la replica controparte e sottoposta a qualche lieve modifica del foglio di Berlino per l'affresco al centro del soffitto della cappella Contarelli, con San Matteo che resuscita la figlia del re Egitto, e le due comparse che parlottano appoggiati alla colonna di destra, replicano i due uomini del disegno di Firenze (**cat. 50**), ugualmente impiegati nell'affresco della volta. La necessità di gestire più cantieri contemporaneamente obbligava Giuseppe a utilizzare la stessa invenzione più volte. È forse per questo che la maggior parte dei disegni di Arpino che si sono conservati sono studi finiti, pronti all'occorrenza per essere riadoperati, magari invertendo controparte la posizione delle figure o cambiando a seconda del soggetto gli accessori che connotano i personaggi, un cappello piumato di un giovane borghese poteva diventare l'elmo di un soldato, la tunica lunga un vestito moderno, e così via. Il processo di riuso dei disegni spiega – lo vedremo – la grande quantità di studi eseguiti in controparte, necessari a adattare la stessa idea a composizioni diverse.

Nell'ideazione della costruzione dell'intero è dunque il disegno il fondamentale strumento creativo. Le figure, o singole, o in piccoli gruppi, sono studiate in prese ravvicinate, inquadrature ingrandite, da trasporre, così come sono o con qualche lieve modifica, nel contesto della scena.<sup>182</sup> Come fossero statuine mobili, infatti, il Cesari dispone i personaggi all'interno di scenografie in cui il pittore raggiunge l'unità dell'intero grazie all'innata, sapiente capacità registica.

Si scopre dall'osservazione dei disegni l'idea che l'intero nasca dallo studio pregresso delle singole figure, e il desiderio di appropriarsi della figura in tutti i suoi aspetti prima di procedere all'incastro con le altre. Arpino sviluppa il motivo, combinando assieme, come fossero pedine mobili le diverse invenzioni che, all'occasione, possono tornare utili in contesti diversi, ripetute, identiche o con lievi modifiche.

#### **5.4. Usi e riusi**

In poco più di un decennio, da quando alla metà degli anni '80 Giuseppe aveva cominciato a lavorare come garzone nelle logge vaticane, il ruolo e l'incidenza di Arpino sulla scena artistica romana erano mutati radicalmente. Fin dai primi anni '90, infatti, l'attività di Arpino si era fatta a dir poco frenetica e Giuseppe aveva ritenuto indispensabile provvedere a

---

<sup>182</sup> La dimensione dei fogli, carte dal formato ridotto, non cambia mai a seconda della scala del dipinto per il quale essi sono impiegati. Tali opere, dunque, erano pensati come fogli di studio, maneggiabili e facili da trasportare. I fogli più grandi, invece, venivano utilizzati per i progetti finiti da presentare alla committenza, come, ad esempio, il progetto per il *Ritrovamento della lupa* (**cat. 104**) o il *Progetto per il soffitto della cappella Olgiate in Santa Prassede* (**cat. 67**).



organizzare una bottega grazie alla quale potesse gestire diversi cantieri contemporaneamente. La conduzione di uno studio tanto grande, costringeva Giuseppe ad elaborare un metodo che facilitasse l'avanzamento delle pitture. Al pari di Raffaello e di Perin del Vaga – forse i soli che a Roma prima di Giuseppe avevano diretto botteghe tanto numerose – anche Arpino preparava l'invenzione affidando poi ai propri collaboratori i disegni da tradurre in pittura. Come per Raffaello e Perino, anche per il Cesari il disegno era lo strumento di controllo dell'attività pittorica.

Nello studio di Giuseppe nascevano, così, veri e propri repertori d'immagini a cui dar fondo, da utilizzare e riutilizzare, anche a distanza di tempo ed in contesti diversi.<sup>183</sup> Non è raro ritrovare nell'opera pittorica di Arpino figure che si ripetono identiche o con qualche lieve variante, “camuffate” nell'aspetto a seconda del contesto; oltre al caso, già citato, per le due comparse del progetto per *La vocazione di San Matteo* della cappella Contarelli che replicano i due uomini dello studio degli Uffizi impiegato per l'affresco della volta del sacello (**cat. 50**), se ne potrebbero citare tanti altri: così un angioletto a matita rossa disegnato attorno alla seconda metà degli anni '80 e conservato tra le carte di bottega (**cat. 33**) poteva diventare, invertito controparte e spogliato della veste che ne copriva il corpo, il bell'angelo che affianca il Cristo trionfante nel transetto sinistro di San Giovanni in Laterano (**cat. 165**), che a sua volta poteva servire – cambiata la posa delle braccia e aggiunta la barba lunga ad invecchiarne il viso – per la figura di Dedalo in un elegante disegno del Courtauld Institute di Londra (**cat. 168**) e una *Fortuna* (**cat. 29**) poteva trasformarsi nella *Fama* del casino Montalto a Bagnaia (**cat. 30**). E l'elenco degli esempi potrebbe proseguire a lungo.

---

<sup>183</sup> Sarà bene segnalare una serie di fogli conservati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, un tempo incollati ad uno degli album confezionati da Filippo Baldinucci per il cardinal Leopoldo de' Medici. Si tratta di diversi studi di teste eseguiti a matita nera e rossa (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11228 F, 11267 F, 11268 F). I disegni, di sicura marca arpinesca, non paiono, tuttavia, opere originali ma, piuttosto, repliche della bottega. Conferma di tale ipotesi *Studio per la testa di un uomo barbuto* del Kupferstichkabinett di Berlino (**cat. 243**). Il disegno, originale e di buona qualità, fu replicato in uno dei fogli degli Uffizi (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11267 F). È probabile che nella bottega di Arpino esistessero dei repertori sui quali gli allievi potevano fare esercizio. È bene segnalare, a questo proposito, un volume di disegni vari, per lo più figure di teste maschili e femminili, presentato sul mercato dell'arte e poi sfortunatamente smembrato (vendita Christie's, Londra, 1980). Già Röttgen segnalava il volume ritenendolo uno dei libri da lavoro della bottega del Cesari (Röttgen, 2002, p. 92, n. 89). Quasi nessuno dei disegni, tuttavia, appartiene, secondo chi scrive, alla mano di Giuseppe Cesari; si tratta piuttosto di materiale di bottega.

Se negli anni di più intensa attività il metodo di riuso dei disegni era necessario per moltiplicare la produzione della bottega, a partire dagli anni '20 del Seicento, quando Giuseppe, che aveva ormai superato i cinquant'anni, rallentò notevolmente i ritmi lavorativi rinunciando anche a imprese importanti – ma forse troppo faticose – come la decorazione della galleria del Palazzo del Lussemburgo,<sup>184</sup> a Parigi, tale sistema fu utile al pittore per dimezzare i tempi di esecuzione e consegna di un dipinto. Le pitture degli ultimi vent'anni di attività, infatti, non colpiscono certo per l'inventiva del soggetto; è piuttosto la qualità dei pennelli a renderle affascinanti.<sup>185</sup> Il repertorio di immagini a cui Arpino aveva dato vita e che aveva gelosamente conservato, gli era utile per abbreviare i tempi di lavoro ed eliminare quasi del tutto la fase dell'invenzione. Un vecchio appunto, un disegno riuscito e conservato assieme agli altri in una cartella da lavoro, un bozzetto scartato e mai utilizzato, diventavano strumenti indispensabili per dar vita a nuovi dipinti. Si coglie, infatti, a sfogliare il catalogo dei dipinti tardi del Cesari, una certa ripetitività nelle figure: le Vergini paiono tutte identiche, il volto ovale di bambola, reclinato appena su un lato, quasi privato di sentimento, oppure i santi, immobili, le braccia incrociate al petto o lievemente espanse in un moto di sorpresa e di supplica, nascono da prototipi sempre uguali, da disegni già usati e ora riadattati.

Se alcuni disegni servivano da modello per una nuova invenzione, altri nascevano come prototipi, come “disegni pilota” per dipinti eseguiti in serie. È il caso del *Perseo e Andromeda* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (**cat. 65**), abbozzo dal quale avranno vita i tanti dipinti da camerino diversi l'uno dall'altro solo nei dettagli, la morfologia dei paesi che prendono forma al di là della roccia a cui è legata Andromeda, le fronde che coronano lo scoglio, oppure i colori, di *nouances* sempre diverse, di un blu glaciale, o riscaldate dal giallo pallido o dall'avorio della luce di un sole lontano.

Se il foglio di Venezia è modello per i dipinti, disegni quali *Teti riceve il giovane Achille* (**cat. 223**), oppure la *Galatea* dell'École des Beaux-Arts di Parigi (**cat. 218**), replicati in più copie, nascono con intenti diversi, diremmo quasi inversi. Essi, infatti, non sono disegni preparatori, o progetti da presentare al committente; il grado di finitezza, l'elegante stesura delle tinte

---

<sup>184</sup> Röttgen, 2002, p. 182.

<sup>185</sup> Si segnala la bella scheda dedicata all'*Orfeo e Euridice* della collezione Fabrizio Lemme nel catalogo *Roma 1630: il trionfo del pennello* in cui l'autore, giustamente, commenta il dipinto, datato attorno al 1630, ricordando lo straordinario fascino dei pennelli anche nelle opere tarde, solo apparentemente più “stanche” rispetto a quelle degli anni giovanili: “*Cesari ha conservato degli anni di gloria il suo delicato pennello poetico, già così brillante nei piccoli quadri di mitologia o di devozione, come la Fuga della Sacra Famiglia in Egitto, un tempo Barberini, la sua grazia venusta e bucolica*”. Roma, 1994-1995, p. 195.

delle matite sul foglio, fanno pensare, lo vedremo, ad una funzione diversa di tali opere che paiono eseguite come fossero repliche, in piccolo, dei dipinti che ricopiano identiche.

### 5.5. *Disegni nel tempo*

Quando lo studio di Giuseppe Cesari in Campidoglio fu perquisito dalle forze dell'ordine, tra i dipinti accatastati, gli strumenti di lavoro, i libri, furono ritrovati, i disegni di Giuseppe<sup>186</sup>. A scorrere l'elenco redatto in vista del sequestro dei beni, s'immagina lo studio in cui Arpino lavorava, collezionava e, forse, conservava dipinti – suoi e di altri artisti – pronti ad essere venduti; i disegni, invece, erano per lo più impiegati come strumenti di lavoro. Arpino, lo abbiamo visto, per abbreviare i tempi di esecuzione dell'opera, si serviva più volte dello stesso disegno. Se questo sistema era impiegato nei cantieri che si svolgevano in contemporanea, non pochi erano i disegni che venivano ripescati a distanza di tempo dal repertorio di invenzioni dell'artista. Il Cavalier d'Arpino era impresario capace, uomo di mondo, cortigiano fedele e come tale doveva assolvere incarichi ufficiali – il viaggio a Ferrara nel 1598 a seguito del cardinal Aldobrandino,<sup>187</sup> o quello in Francia nel 1600-1601<sup>188</sup> – che lo costringevano ad interrompere di frequente i lavori iniziati. Alcune commissioni rimanevano in sospeso anche per anni, causando anche lo scontento della committenza.

Il caso della cappella Glorieri è particolarmente interessante per capire come un disegno potesse essere recuperato ed impiegato anche a distanza di molti anni per portare a termine la pittura. L'*Incoronazione della Vergine* fu consegnata nel 1615, ma la commessa risaliva ad un ventennio prima (1592), e così i disegni preparatori per la figura della *Madonna* (**cat. 46, 47**). Si ha l'impressione che Arpino, firmato il contratto per l'esecuzione di un'opera, si mettesse subito al lavoro sui progetti, quasi a voler garantire al committente che l'impegno preso non avrebbe trovato ostacoli; presto però gli impegni professionali e di rappresentanza – in particolare dalla seconda metà degli anni '90 – lo costringevano a rallentare, se non a interrompere i lavori. Si crea, così, una distanza temporale, tra disegno e dipinto. Nel caso dell'*Incoronazione* Glorieri, infatti, i due studi per la Vergine appartengono ai primi anni '90: il tratto della matita, sensibilissima nella descrizione dei trapassi luminosi, esibisce la libertà che caratterizza i disegni giovanili di Arpino, l'aria infantile della Madonna lascia trasparire la memoria delle teste delicate delle donnine del Barocci o di Francesco Vanni; nel dipinto, invece, si riconosce il pennello di un Arpino ormai maturo, che del disegno conserva solo

---

<sup>186</sup> De Rinaldis, 1936.

<sup>187</sup> Röttgen, 2002, pp. 88-92.

<sup>188</sup> Röttgen, 2002, pp. 97-98.

l'invenzione, senza badare alla condotta elegante del disegno, vecchio ormai di più di vent'anni: il volto della Madonna è ridotto ad un ovale di porcellana, il collo allungato e la mani irrigidite in una posa legata.

I disegni Glorieri non sono un caso isolato: la bella *Trasfigurazione di Cristo* del Louvre (**cat. 102**), ad esempio, aspettò qualche decennio prima di diventare il dipinto che Giulio Mancini aveva visto in casa del Cavalier Vestini, così l'*Annunciazione di Monaco*, eseguita attorno alla metà degli anni '90, solo nel 1606 fu trasformata in pittura (p. 372), e il bel *Gruppo di soldati* di Holkam Hall (**cat. 188**), prova d'indubbia efficacia, dalla sapiente organizzazione dei personaggi nello spazio e dalla legatura fluida delle tinte delle matite, nata al principio del Seicento, che fu impiegata attorno al 1636, per completare l'affresco con il *Ratto delle Sabine* del salone capitolino, nel quale l'invenzione del progetto inglese appare semplificata, ridotta in modo economico secondo il gusto tardo di Arpino.

Il metodo di Arpino, che disponeva, dunque, di un repertorio d'immagini da cui attingere ogniquale volta fosse chiamato a ideare un dipinto, giustifica, forse, la finitezza della più parte dei fogli del *corpus* che dovevano essere conservati dall'artista, quasi fossero i *files* di una ricchissima banca dati.

Da quanto detto, è chiaro che i disegni fossero per Arpino il fondamentale strumento di lavoro, il primo, indispensabile passo verso la pittura. Eppure solo raramente le biografie fanno cenno alle qualità del disegnatore Giuseppe Cesari. È la pittura di Arpino che viene celebrata, i pennelli, non le matite. In un'ottica ancora pienamente cinquecentesca, i disegni sono un mezzo attraverso il quale raggiungere, attraverso lo studio, l'esercizio, la perfezione del dipinto.

### ***5.6. Le favole mitologiche su carta di Giuseppe Cesari***

Non sempre, tuttavia, Arpino impiegava i propri disegni come strumenti di lavoro. Avendo intuito che anche un disegno poteva avere un valore artistico autonomo, e divenire un "oggetto da collezione" di pregio, Arpino attorno agli anni '20 del Seicento prese a dedicarsi alla realizzazione di disegni finitissimi, favole mitologiche, eleganti operette su carta realizzate a due matite, e destinate probabilmente agli amatori e ai collezionisti di grafica.

Non abbiamo la certezza che tali disegni fossero messi in vendita dall'artista. La *Galatea* dell'École des Beaux-Arts di Parigi (**cat. 218**), ad esempio, fu inviata in regalo all'amico poeta Giovan Battista Marino. Lo si legge sul retro del foglio, dove in un'elegante grafia corsiva è la dedica, sfortunatamente mutila: "*Al Sig. Cavalier Gio. Battista Marino*". Far dono

dei propri disegni ad amici e committenti era pratica diffusa<sup>189</sup>: celebre è il caso di Raffaello che a Dürer, nel 1515, aveva inviato uno dei suoi studi più belli,<sup>190</sup> oppure di Michelangelo che aveva disegnato per l'amato Tommaso de' Cavalieri la *Caduta di Fetonte*, oggi a Windsor<sup>191</sup>, e regalato all'amica Vittoria Colonna il *Cristo crocifisso* del British Museum di Londra<sup>192</sup>.

Se, tuttavia, il disegno di Raffaello era nato come studio preparatorio per la *Battaglia di Ostia* nella stanza dell'Incendio, e non come disegno finito e realizzato per essere offerto in regalo, le favole mitologiche di Arpino vengono, invece, concepite fin dal principio come opere autonome. Pur non escludendo che il Cesari si fosse dedicato alla realizzazione di disegni di questo genere già prima degli anni '20 del Seicento, data attorno alla quale va collocata la *Galatea* di Parigi, non abbiamo elementi validi per poterlo immaginare e dobbiamo accontentarci dell'approssimativa datazione del foglio parigino come termine *post quem* per la produzione di tali artefatti.

Se il foglio dell'École des Beaux-Arts non racconta propriamente una storia, ma celebra, come il famoso affresco di Raffaello nella villa di Agostino Chigi, l'immagine della ninfa marina in trionfo sul suo carro trainato da delfini e accompagnato da ninfe e tritoni, nel disegno che raffigura *Teti che riceve il giovane Achille*, Arpino dispiega per intero un racconto mitologico. Sullo sfondo è il prologo della narrazione, Teti che consegna il figlio al centauro Chironte, mentre sul proscenio si compie il finale della storia, Teti riabbraccia Achille. Si conoscono ben due versioni del foglio, una a Londra, nella collezione del Courtauld Institute (**cat. 223**), l'altra in Florida.<sup>193</sup> Di entrambe colpiscono la condotta preziosa, l'attenzione per i trapassi luminosi, la raffinata legatura delle tinte, nel primo piano e nello sfondo, indizi che lasciano trasparire la funzione di quest'operetta su carta. Non un disegno preparatorio, né una prova per un'incisione – eccessiva, fin troppo raffinata, è, infatti,

---

<sup>189</sup> A proposito dei disegni d'omaggio ("*presentation drawings*", secondo la definizione coniata da Michael Hirst) segnaliamo l'ultimo capitolo del volume dedicato da Michael Hirst ai disegni di Michelangelo. Hirst cita altri esempi celebri, la *Giuditta* degli Uffizi (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 404 E), ad esempio, opera di Mantegna, oppure il *Nettuno* di Leonardo da Vinci (oggi perduto), regalo del pittore lombardo – lo racconta Vasari nelle *Vite* – per Antonio Segni. Si veda Hirst, 1993, pp. 144-163.

<sup>190</sup> Si tratta dello *Studio di due uomini nudi e di una testa*, matita rossa, tracce di punta metallica, 403 x 283 mm., Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 17575.

<sup>191</sup> *Caduta di Fetonte*, matita nera, 413 x 234 mm., Windsor Castle, The Royal Collection, Inv. RL 12766.

<sup>192</sup> *Cristo crocifisso*, matita nera, 368 x 268 mm., Londra, British Museum, Inv. 1895, 0915.504.

<sup>193</sup> Quest'ultima non è menzionata nel nostro catalogo; non si è rintracciata, infatti, una riproduzione dell'opera, utile a poterne giudicare l'autografia; essa, tuttavia, è stata segnalata da Röttgen, p. 436, cat. 204a.

la stesura dei colori sul foglio –, ma opera autonoma. Del racconto esiste un dipinto, oggi nella collezione dei principi Rospigliosi di Roma,<sup>194</sup> identico ai due disegni. Non credo che i due fogli fossero serviti in preparazione del quadro, ma ritengo, piuttosto, che essi fossero stati ricavati dal dipinto. L'invenzione, infatti, aveva avuto successo (numerose versioni del soggetto sono menzionate tra i beni di Antonio Baberini, ad esempio, e tra i dipinti della collezione del marchese del Carpio<sup>195</sup>) ed è probabile che Arpino ne avesse tratto delle copie su carta destinate alla vendita o pronte ad essere offerte in omaggio, come la *Galatea*, a committenti e amici. Analogamente si potrebbe pensare che la copia a guazzo della *Diana e Atteone* (**cat. 219**), composizione nota in diverse versioni,<sup>196</sup> fosse stata realizzata come opera su carta da regalare o vendere sul mercato dell'arte.

La totale assenza di disegni preparatori per la *Galatea*, per il disegno con *Teti che riceve il giovane Achille* o per il guazzo con *Diana e Atteone* lascia intendere che le immagini furono ricavate direttamente dai dipinti. Arpino, proprio come aveva fatto con i suoi celebri quadretti da camerino, dava vita, così, ad una produzione seriale delle proprie invenzioni. Ma se la replica a stampa poteva rappresentare un mezzo di diffusione di un'immagine su larga scala, Arpino aveva scelto il disegno come mezzo di “riproduzione d'autore”.

---

<sup>194</sup> *Teti riceve il giovane Achille dopo l'educazione, da Chironte*, olio su tela, 39 x 49,5 cm., Roma, Collezione principi Rospigliosi. Röttgen, 2002, p. 436, cat. 204.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> Sono note due versioni del dipinto, una al Louvre (olio su tavola, 50,3 x 68, Inv. 250) e l'altra al Szépművészeti Múzeum di Budapest (olio su rame, 50 x 69 cm., Inv. 508). Si veda Röttgen, 2002, pp. 346-347, cat. 109-110.

## 6. I generi

### 6.1 Vedute di paese, racconti di figura

Giuseppe Cesari disegnatore di figura, inventore di storie. È questa l'impressione che si ha nello sfogliare il catalogo di disegni dell'artista, mentre il paesaggio pare ricoprire un ruolo defilato, se non quasi inesistente. Così nei dipinti del Cesari il paesaggio non prende mai il sopravvento sulle figure, non diventa mai "storia", esso si rivela complemento prezioso, intessuto di delicate armonie di luce e colore, ma mai protagonista dell'azione, sacra o profana, che prende vita sul proscenio.

Prima, però, di considerare le opere più mature, nelle quali Giuseppe esprime a pieno il suo virtuoso talento nell'immaginazione e nella stesura dei paesaggi, sarà interessante ripercorrere gli anni di studio di Giuseppino, riassunti in un disegno fondamentale per la comprensione di Arpino giovane, la *Giustizia di Bruto* del Musée du Louvre (**cat. 3**). Oltre ai ricordi raffaelleschi, o quelli più recenti della maniera sistina, il foglio parigino rivela come in anni ancora aurorali Cesari traesse suggestioni e idee dalla pittura e dai disegni di Polidoro da Caravaggio. Le due vedutine che si aprono sul fondo della *Giustizia di Bruto*, puntellate da tempietti, cappelle pagane, ideali memorie dell'antico, non possono che nascere, infatti, dal ricordo delle *Storie di Santa Caterina e Maria Maddalena* nella chiesa di San Silvestro al Quirinale, davanti alle quali immaginiamo Giuseppe, giovanissimo, in contemplazione di quelli che già Giorgio Vasari considerava i due dipinti più originali di Polidoro e che celebrava in un passo, oggi famoso, delle sue *Vite*: "*Fecero ancora [...] a San Silvestro di Montecavallo, per Fra Mariano, per casa e per il giardino, alcune cosette: ed in chiesa li dipinsero la sua cappella, e due storie colorite di Santa Maria Maddalena, nelle quali sono i macchiati de' paesi fatti con somma grazia e discrezione; perché Polidoro veramente lavorò i paesi e macchie d'alberi e sassi meglio d'ogni pittore*"<sup>197</sup>. Non solo i dipinti di San Silvestro, ma anche i disegni di Polidoro, che certo Giuseppe conosceva e ammirava, dovevano aver giocato un ruolo importante nella genesi del grande progetto a *grisaille* conservato al Louvre. Penso, ad esempio, al *Paesaggio con edifici, rovine e uomo addormentato* (1522-1523 ca.)<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Vasari, 1568, ed. Bettarini-Barocchi, 1966-1987, vol. V, p. 462.

<sup>198</sup> *Paesaggio con edifici, rovine e uomo addormentato*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune e grigie, lumeggiature a biacca, 204 x 269 mm., Inv. 498 P; De Castris, 2001, p. 89, fig. 17, p. 476, cat. D 107.

oppure il *Paesaggio con la resurrezione di Lazzaro* (1523-24 ca.)<sup>199</sup> che Polidoro aveva concepito più o meno negli stessi anni degli affreschi nella cappella di San Mariano. Le due vedutine che chiudono il fondo della *Giustizia di Bruto*, infatti, paiono voler omaggiare con un ricordo l'opera di Polidoro. Disegnate con una riga leggera d'inchiostro scuro, sono illuminate dalle linee della biacca, distesa sul foglio con un pennello sottile: il tratto scivola e si arriccia nella collina scoscesa sulla sinistra, s'irrigidisce nel seguire i volumi degli edifici antichi e le *silhouettes* delle figure, e si fa pastoso e denso nell'allungarsi delle nuvole. Ma se Polidoro faceva del paesaggio il protagonista della storia, Giuseppe lo contiene, rendendolo elegante completamento dell'insieme.

Dopo questo, e per oltre un decennio, scompare nei disegni del Cesari il dato naturale e, a fare da sfondo al racconto, appare tutt'al più qualche modesta indicazione architettonica.

I dipinti degli anni '90, però, fin dagli affreschi del coro della Certosa di San Martino, dimostrano la maestria di Giuseppe nel dar vita a scorci lontani, a paesi brumosi che si aprono sul fondo della scena. Il talento di Arpino nel dipingere seducenti paesi dai toni pastello, raggiunge i risultati più sorprendenti in quei quadretti da camerino per cui il Cesari sarà apprezzatissimo in tutta Europa. Le numerose versioni del *Perseo e Andromeda*<sup>200</sup> rivelano, ad esempio, tutto il virtuosismo dei pennelli del Cesari che sorprende nelle vedute bellissime, lontane dietro la rupe a cui è legata Andromeda, di azzurro ghiaccio, come nella versione di Rhode Island<sup>201</sup>, o smarrite in una nebbia pallida e illuminate dall'improvviso bagliore dell'alba che tinge di brillanti colature avorio le costruzioni che si stagliano oltre lo specchio d'acqua, oppure addolcite dall'arancio intenso del sole al tramonto. I paesi, così sensuali nell'uso del colore, neppure compaiono nell'unico disegno preparatorio noto per la composizione di questa favola mitologica (**cat. 65**): basta una linea distratta per abbozzare il mucchio di case, distante sulla sinistra, mentre più precisa è la descrizione dello sperone al quale Andromeda è costretta in catene; qui s'infittisce il tratteggio, si fa grave, quasi violento nel continuo inspessirsi e sovrapporsi; ma non è altro che un'indicazione per ricordarsi di "ringagliardire gli scuri" dell'anfratto sul quale riluce il pallore del corpo della principessa.

Le diverse versioni di *Perseo e Andromeda* furono dipinte negli stessi anni del *Riposo durante la fuga in Egitto* di Boston (1596-1597, **fig. 15**)<sup>202</sup> e della *Fuga in Egitto* della Galleria

---

<sup>199</sup> *Paesaggio con la resurrezione di Lazzaro*, penna, inchiostro bruno, acquarello bruno, lumeggiature a biacca, 206 x 287, Amburgo, Kunsthalle, Inv. 21446, De Castris, 2001, p. 103, fig. 100, p. 467, cat. D 1.

<sup>200</sup> Röttgen, 2002, pp. 286-287, cat. 57-58, pp. 333-336, cat. 98-104.

<sup>201</sup> *Ivi*, pp. 258-260, cat. 36.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 286, cat. 71 (con bibliografia precedente).



Borghese (1593-1595)<sup>203</sup>, entrambi dipinti nei quali il dato naturale par quasi imporsi sull'intero. In un disegno a matita nera del British Museum (**cat. 63**), tuttavia, nel quale Arpino studia la composizione per il *Riposo durante la fuga in Egitto*, proprio come nel foglio con *Perseo e Andromeda* di Venezia, non vi è traccia del paese alle spalle della Sacra Famiglia su cui, invece, il Cesari insiste nei dipinti: basta solo una roccia puntuta e un albero semispoglio per immaginare la radura in cui fanno sosta Maria e Giuseppe.



**Fig. 15** *Riposo durante la fuga in Egitto*, Boston, Museum of Fine Arts.

I dipinti di Boston e della galleria Borghese raccontano, invece, una natura dai colori preziosi, le foglie degli alberi bagnate d'oro, il riflesso dell'acqua che scorre di un bianco brillante, e i cieli, appena ombrati dalle nuvole, di tenue lapislazzulo. La ricchezza di questi paesi, l'attenzione riposta nella descrizione delle verzure, delle pietruzze, e perfino degli alberi più lontani parrebbero ricordare alcuni aspetti dei pennelli di Paul Bril<sup>204</sup> che forse proprio in

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 312, cat. 56 (con bibliografia precedente).

<sup>204</sup> Stéphane Loire nella scheda del catalogo della recente mostra dedicata al tema del paesaggio a Roma nel Seicento, *Nature et idéal; le paysage à Rome 1600-1650*, tenutasi prima a Parigi e poi a Madrid, già ricordava la familiarità della veduta del dipinto di Boston con l'opera di Paul Bril: "*La touche fluide détaillant chacune des feuilles l'apparente étroitement aux peintures de chevalet de Paul Bril, un artiste avec lequel il fut certainement en relation*". Loire, 2011, p. 122, cat. 17.

questi anni collaborava con la bottega di Giuseppe<sup>205</sup>. È lecito immaginare che i due artisti studiassero l'uno le opere dell'altro e sarà utile a questo proposito citare una pagina delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini che ricorda così la formazione romana di Bril: *“Vive oggi, anchorché di progress'età, Pauol Brillo, qual da molti anni in qua in simil sorte di pittura par che habbia tenuto il primo luogo et invero meritatamente, poiché con la longhezza del star in Italia, vedendo le cose dei Carracci et del Cavalier Giuseppe, ha nelle figure fatto assai passaggio et nel paesaggio lasciato quello stento fiammengo, accostandosi più al vero, né facendo l'horizonte così alto com'usan i fiamminghi, che così poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che prospetto di paese”*<sup>206</sup>.

Se le parole di Mancini rischiano di essere “corrotte” da un'eccessiva dose di campanilismo nell'attribuire ai due “campioni” della pittura romana tutto il merito di aver “ingentilito”, o meglio italianizzato, i modi di Bril, esse tuttavia mettono in rapporto tre autori che del paesaggio danno negli stessi anni letture diverse e, al contempo, dipendenti tra loro. Se il paesaggio è per Brill una specializzazione, per Arpino esso resta uno dei fondamentali “ingredienti” per la riuscita di un dipinto.

È difficile misurare quanto Bril “rubasse” dal Cesari o quanto il Cesari sentisse la suggestione dei paesaggi brilliani, ma è certo evidente che dei tre disegni di paesaggio attribuiti al Cesari il *Paesaggio fluviale* del Musée Calvet di Avignone (**cat. 120**) è quello più carico di ricordi desunti dalla pittura di Bril. In particolare la composizione del paesaggetto, a matita nera e rossa, ricorda alcuni dipinti di Bril, come il *Paesaggio con lavori campestri*, già in collezione

---

Anche Francesca Cappelletti identificava nei dipinti di Giuseppe Cesari della metà degli anni '90 un certo interesse per i pennelli del pittore fiammingo: “[...] il Cesari declinò a volte, con maestria e disinvoltura, alcune delle caratteristiche del paesaggio brilliano: in alcuni quadretti eseguiti intorno al 1595 affiora l'interesse per la pittura minuziosa di sfondi boscosi e di lontani, particolarmente adatta a rendere brillante e originale l'ambientazione di scene tradizionali come il Riposo durante la fuga in Egitto, eseguite nel piccolo formato e destinate alla devozione privata”. Cappelletti, 2006, p. 91.

<sup>205</sup> Francesca Cappelletti ha ipotizzato che le figure di alcuni dipinti di Paul Bril fossero state eseguite dalla bottega di Giuseppe Cesari, se non direttamente dal pittore arpinate. Si veda Cappelletti, 2006, p. 233, cat. 41 e 41a, p. 245, cat. 58, p. 262, cat. 86, p. 312, cat. 185.

Prima ancora Louisa Wood Ruby ricordava che Paul Bril aveva collaborato con Arpino in occasione della decorazione del transetto di San Giovanni in Laterano coordinata da Giuseppe Cesari. La studiosa ritiene che Bril sia autore dei paesaggi di almeno due dei dipinti del ciclo di affreschi, il *Trionfo di Costantino* di Bernardino Cesari e *Gli inviati di Costantino al Soratte per chiamare San Silvestro* di Paris Nogari. Si veda Wood Ruby, 1999, p. 142, n. 233.

<sup>206</sup> Mancini, 1621, ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. I, p. 260.

Messinger<sup>207</sup>; così l'albero in primo piano che, immerso nell'ombra, fa da quinta alla radiosa veduta, un paesotto arrampicato sulla roccia avviluppata dall'acqua, specchio tranquillo su cui galleggiano le barche dei pescatori, mentre in lontananza i colli si uniscono al cielo appena velato dai tratti sottili della tinta rossa, a suggerire i movimenti dell'atmosfera alle prime luci dell'alba o al tramonto. La trovata luministica accomuna il dipinto di Bril e il disegno del Cesari che caricano d'ombra il primo piano e liberano la luce sul fondo dove si muove la vita. Similmente Bril ripete il motivo dell'albero in ombra e dell'apertura luminosa sul fondo nel *Paesaggio con cappella* di Chatsworth<sup>208</sup>, ad esempio, o nel *Paesaggio con castello* del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra<sup>209</sup>. Diversa è, tuttavia, rispetto al disegno a doppia matita del Cesari, la tecnica impiegata da Bril che preferisce gli inchiostri e la penna, utilizzata con la regolarità e la precisione degli artisti fiamminghi che ricorda le puntuali scansioni della punta del bulino sulla lastra metallica. Arpino, invece, muove liberamente le matite sul foglio costruendo i volumi per isole di tratti, e destreggiandosi con libertà nei ciuffi d'erba che si arrampicano sulla roccia, nelle foglie rotonde o affusolate come mandorle che infoltiscono i rami degli alberi.

Con la stessa scioltezza del disegno di Avignone, Giuseppe Cesari affronta il fondale del primo affresco del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, il *Ritrovamento della lupa* (**fig. 16**), destinato a una delle pareti brevi della sala<sup>210</sup>. I quasi dieci metri di affresco presentano al pubblico, in forma di finto arazzo, un'enorme radura, “*dopo il Martirio di papa Clemente I di Paul Bril nella Sala Clementina in Vaticano, il più monumentale affresco di paesaggio nella Roma di fine XVI secolo*”<sup>211</sup>, che non nasconde memoria delle armonie brilliane, tanto che Zocca pensò di rintracciare la mano di Bril nel paese alle spalle del gruppo di Faustolo e la lupa<sup>212</sup>. Le pennellate larghe del cielo, in cui si muovono lente le nuvole gialle e grigio perla, le fronde degli alberi, e i ciuffi d'erba del primo piano, rivelano, però, l'indiscutibile

---

<sup>207</sup> Cappelletti, 2006, p. 223, cat. 24.

<sup>208</sup> *Paesaggio con cappella*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune e grigie, 199 x 276 mm., Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 1912-529; Wood Ruby, 1999, pp. 83-84, cat. 19, p. 201, fig. 20.

<sup>209</sup> *Paesaggio con castello*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune e grigie, 200 x 254 mm., Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 1912-529; Wood Ruby, 1999, p. 91, cat. 37, p. 212, fig. 38.

<sup>210</sup> Röttgen, 2002, pp. 293-296, cat. 63.

<sup>211</sup> Röttgen, 2002, p. 295.

<sup>212</sup> Röttgen, nel descrivere il primo dei sei affreschi capitolini, ricorda che Zocca, facendo riferimento a M. Vaes, riteneva che lo sfondo del dipinto potesse essere attribuito ai pennelli di Bril. Röttgen, tuttavia, pur escludendo la collaborazione di Brill all'affresco, scorda di menzionare la fonte della notizia. Si veda Röttgen, 2002, p. 295.

autografia del Cesari che aveva ideato l'affresco già in uno splendido progetto a matita rossa oggi in collezione privata (**cat. 104**).



**Fig. 16. Giuseppe Cesari, *Il ritrovamento della lupa*, Roma, Musei Capitolini.**

Nel disegno il paesaggio è già protagonista dell'intero, forse ancora di più che nella definitiva versione a fresco: più ampio il proscenio, più articolata la collinetta sulla destra, della quale nel dipinto, immersa nella bruma mattutina, si distingue appena qualche chioma d'albero, qualche fronda confusa. Con precisione meticolosa Arpino articola il gruppo d'alberi sulla sinistra, dai tronchi avvitati, lontani dalle contorsioni e dalle radici debordanti e aggressive – gotiche, si potrebbe dire – delle piante di nordico ricordo di Bril, che piuttosto ispirò Cesari nella casupola dal tetto spiovente, di una paglia malconcia. In primo piano cresce l'erba selvaggia, aggrappata ad una roccia o solitaria in mezzo al campo, fronde disegnate con immediata vivacità e che compaiono identiche in disegni dall'ambientazione naturale come il *Narciso* di Francoforte (**cat. 142**). Il progetto a matita rossa dimostra che Cesari era in grado di immaginare e realizzare autonomamente un paesaggio, anche di grandi dimensioni come quello del Salone capitolino e non solo ridotto come quelli che si ritagliano uno spazio nei raffinati quadretti mitologici. Giuseppe, tuttavia, nasce come pittore di storia e la figura, più che il paesaggio, è protagonista dei suoi racconti. Brillante e versatile, però, Cesari si dimostra virtuoso anche nella descrizione del naturale, un naturale inventato, certo, che mira alla ricerca della piacevolezza estetica e non del vero. Ancora, Giuseppe dà saggio di saper

disegnare e dipingere tutto, si dimostra “pittore universale” in grado di cogliere le idee degli altri e farle sue, leggendole secondo quella maniera raffinata che – a dirla come Giulio Mancini – “*in un tratto rapisce l’occhio e diletta*”<sup>213</sup>.

Tra la fine degli anni '90 del Cinquecento e la fine degli anni '10 del secolo nuovo – nel periodo più felice della carriera del Cesari – sono innumerevoli i dipinti in cui il paesaggio s’impone come elemento capace di impreziosire la narrazione, come nel *San Giorgio e il drago di Zagabria*<sup>214</sup>, o nelle *Storie di Adamo ed Eva* della Villa Aldobrandini a di Frascati<sup>215</sup>, o nel *San Francesco che riceve le stimmate* di Forlì<sup>216</sup>. Meno frequente è, invece, la presenza nei disegni del dato naturale nei quali, tutt’al più, compare qualche rapida indicazione paesistica. È la figura che s’impone, che domina il foglio, immersa in un silenzioso fondo scialbato, atemporale. Esistono tuttavia disegni in cui Arpino si sforza di suggerire l’ambientazione naturale: il *San Giovanni evangelista condotto alla tomba* (**cat. 155**), il *Narciso* di Francoforte e l’*Andromeda* di Chatsworth (**cat. 144**), la *Ninfa violata da un gruppo di satiri* nel quale la scena si svolge sotto un arcone di roccia (**cat. 222**), oppure il bel progetto per una *Resurrezione di Cristo* del Metropolitan Museum di New York (**cat. 160**) nel quale la penna e gli inchiostri raggiungono effetti atmosferici simili a quelli di alcuni dipinti del Cesari: lo sperone di roccia in controluce ricorda nella sua difforme asperità la grotta che chiude la scena sul fondo della *Cattura di Cristo* della Galleria Borghese<sup>217</sup>, così il bagliore che avvolge il Cristo in trionfo preannuncia le dorature preziose della nuvola che avvolge l’angelo della *Cacciata del Paradiso* della Collezione Patrizi<sup>218</sup>. Si tratta, tuttavia, non tanto di paesaggi, quanto di tentativi di arricchire il disegno – e il dipinto – con un corredo naturale attraverso il quale il Cesari è capace di esprimere tutto il virtuosismo dei suoi pennelli, delle matite e della penna. Se ancora nel corso dei primi due decenni del Seicento i dipinti di Arpino e alcuni, rari disegni, dimostrano interesse nella descrizione, seppur non naturalistica, del dato naturale, pare rappresentare un caso isolato la veduta che si apre alle spalle della ninfa, del satiro e dell’amorino che si azzuffano sul proscenio di un dipinto tardo, per il quale Herwarth Röttgen propone una datazione che si aggira attorno agli anni '30 (**fig. 17**).

---

<sup>213</sup> Mancini, ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. I, p. 109.

<sup>214</sup> Röttgen, 2002, p. 318-319, cat. 81.

<sup>215</sup> *Ivi*, 2002, p. 338-341, cat. 105.5, 105.6, 105.7.

<sup>216</sup> *Ivi*, 2002, p. 402, cat. 161.

<sup>217</sup> *Ivi*, 2002, p. 84, fig. 45, p. 308, cat. 68.

<sup>218</sup> *Ivi*, 2002, p. 108, fig. 57, p. 371, cat. 125.

Recuperando un'invenzione di quindici anni prima<sup>219</sup>, il Cesari dà vita ad un dipinto in cui il paesaggio gioca un ruolo di pari rilievo rispetto alle figure del primo piano<sup>220</sup> e che può ritenersi un vero e proprio *unicum* nel contesto del catalogo del Cesari. I paesaggi di fantasia e di delicata, irrealistica bellezza, dei dipinti e di alcuni fogli dell'Arpino danno qui passo a una narrazione del naturale completamente diversa a cui già Röttgen face caso: “*non esistono altri suoi paesaggi nei quali il rapporto tra figure e paesaggio lasci trapelare così chiaramente un influsso del Elsheimer, [...] influsso indubbiamente [...] mediato per il tramite di Agostino Tassi*”<sup>221</sup>. Il paesaggio alle spalle di questo dipinto tardo, infatti, è fatta di pennellate leggere, a tratti trasparenti, come quelle dei ramoscelli sottili dell'albero che, sulla destra, appaiono in controluce, e che sembrano più ricamati che dipinti dal colore. Così il borgo che si scorge sul fondo della radura è costruito secondo macchie tonali e ha perso la consistenza degli “oggetti scenografici” di Arpino, che rivelano sempre la presenza di un disegno, di una scrittura precisa e corretta, ancora cinquecentesca. Così il cielo, che il Cesari tratta secondo pennellate lunghe, si fa qui leggero e vaporoso, come mai lo si è visto nei dipinti di Arpino. L'idea che questo paesaggio non sia opera del Cesari ma di un collaboratore, magari uno specialista più giovane, già molto dotato, e più interessato del maestro alle novità di un artista come Agostino Tassi, non è certo da escludere, seppure nulla – oltre alla lettura stilistica del dipinto – ci aiuti a sostenere tale ipotesi. È anche probabile che Arpino, come già aveva fatto con Bril, desse vita a nuove collaborazioni della sua con la bottega di altri artisti e che mettesse a disposizione i suoi pennelli per le figure del dipinto lasciando, invece, il resto della tela nelle mani di autori più avvezzi alla pittura di paesaggio, dimostrando di aver intuito il progredire delle mode verso una concezione – diversa e lontana dalla sua maniera – della narrazione dei brani di paesaggio.

---

<sup>219</sup> Si tratta della *Giovane (Antilope?) sorpresa da un satiro (Giove?)*, assecondato da un amorino, attualmente nella Collezione Nelso Shanks, dipinto eseguito dal Cesari attorno al 1615-/1620 (Ivi, 2002, p. 417, cat. 177b). In questo dipinto la scena è limitata alla sola azione delle tre figure. Essa sarà recuperata ed inserita in un ricco paesaggio nel dipinto della collezione S. Lodi (Ivi, 2002, p. 460, cat. 238).

<sup>220</sup> Si veda nota precedente.

<sup>221</sup> Röttgen, 2002, p. 460, cat. 238.



**Fig. 17** *Giovane (Antilope?) sorpresa da un satiro (Giove?), assecondato da un amorino, Campione d'Italia, Collezione S. Lodi.*

Torniamo ora al disegno. Due paesaggi “puri” – se così si può dire – sono attribuiti a Giuseppe Cesari fin dalla mostra monografica dedicata all’artista nel 1973<sup>222</sup>. Le due vedute, al Kupferstichkabinett di Berlino, parrebbero due superstiti fogli di un album da disegno nel quale Cesari, forse tra altri studi, aveva dedicato alcune pagine al “ritratto” della Roma contemporanea. Il più articolato dei due (**cat. 140**), disegnato interamente a matita nera, mostra una veduta del Porto di Ripetta, l’altro, a due tinte, immortala una veduta fluviale incorniciata da un muraglione sulla sinistra e uno sfumante paesaggetto di casupole sul fondo. È difficile identificare nell’immediato la mano di Arpino che inaspettatamente si fa – e qui lo si può dire senza indugio – disegnatore di vedute. I due fogli rivelano il sapore della veduta ritratta per sé, quasi fosse una foto ricordo, una cartolina; scompaiono le fronde leziose e “da studio” del disegno di Avignone, ideato e realizzato a tavolino, e le linee si abbandonano a un immediato e naturale fluire sul foglio. Eppure quella tramatura di tratti, il modo svelto e pulito di definire le figurine che lavorano sul bordo del fiume rivelano che dietro alle due vedute

<sup>222</sup> *Ivi*, 1973, p. 161, cat. 124.

berlinesi c'è proprio Arpino che immaginiamo, magari accompagnato da qualche allievo, accucciato in lontananza mentre disegna il molo di Ripetta. È un versante sconosciuto del *curriculum* del Cesari disegnatore che si muove – ancora una volta – sull'esempio di Federico Zuccari. Le due vedute, infatti, e per composizione e per tecnica, non possono che riportare alla mente i disegni di paesaggio di Federico<sup>223</sup> che forse Giuseppe aveva visto e rivisto nella frequentazione dello studio del Principe dell'Accademia. I diari disegnati di Zuccari, che illustravano i viaggi del pittore in tutta Italia, sono oggi sfortunatamente smembrati e i fogli dispersi tra i diversi musei del mondo. Ben note, tuttavia, sono le vedute dell'abbazia di Vallombrosa e di Firenze che Zuccari eseguì nel 1576 durante un viaggio in centro Italia. Sui fogli sono registrate le date, i nomi dei luoghi, annotazioni diverse che rivelano i pensieri dell'autore. L'affascinante *Veduta del Mulino di San Niccolò* (**fig. 18**),<sup>224</sup> che Federico aveva disegnato nel passaggio a Firenze, ricorda – complice anche il soggetto – i due disegni del Cesari oggi a Berlino e non è improbabile che il giovane Giuseppe, attorno alla metà degli anni '90, avesse potuto vedere nell'*atelier* di Zuccari questi grandi disegni-ricordo, curiose trovate per un pittore italiano, e ne fosse rimasto affascinato, tanto da volerle ricordare per poi provare, a modo suo, a disegnare davanti al vero.

---

<sup>223</sup> Prosperi Valenti Rodinò, 2004.

<sup>224</sup> *Veduta del Mulino di San Niccolò*, matita nera, matita rossa, 190 x 280, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 4625. Acidini, 1999, p. 101, fig. 73, p. 120, n. 131 (con bibliografia precedente).





**Fig. 18 Federico Zuccari, *Veduta del mulino di San Niccolò*, Parigi, Musée du Louvre**

Seppure non si conoscono dipinti di veduta attribuiti a Giuseppe Cesari, non è detto che essi non fossero esistiti. Nella descrizione della Villa Montalto di Fioravante Martinelli, ad esempio, l'autore cita, nella seconda stanza del piano nobile del cosiddetto Palazzetto Felice, due vedute: “*la Ripa Grande et il Campo Vaccino sono pittura del Cav. Giosepe*”.<sup>225</sup> Il disegno di Berlino – lo faceva già notare Francesco Gatta<sup>226</sup> – ha forse a che vedere con la veduta Montalto, oggi dispersa. Su questa traccia si sarebbe tentati di identificare altri disegni di veduta da restituire ad Arpino tra cui, forse, la bella *Veduta del foro Boario*, a matita nera e rossa, della Biblioteca Marucelliana<sup>227</sup>.

L'interesse di Cesari per la veduta è certo un interesse defilato rispetto alla ricca produzione pittorica e grafica del pittore e testimonia una sfera più “privata” del fare artistico di Arpino. Il Cesari non è un pittore di paesaggi, e le vedute dei dipinti e quelle, rare, dei disegni sono per lo più immagini create di fantasia, studiate secondo dei modelli che si ripetono e mai

<sup>225</sup> Op. cit. in Gatta, 2010, p. 95.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *Veduta del Foro Boario*, matita nera, matita rossa, 228 x 412 mm., Firenze, Biblioteca Marucelliana, Inv. E 141. Brunetti, 1990, pp. 63-64, cat. 303.

Il disegno è oggi catalogato tra i fogli anonimi, sono state, tuttavia, avanzate diverse proposte attributive: Federico Zuccari (a cui era anticamente ascritto), Polidoro da Caravaggio (l'attribuzione è stata proposta da Mario Di Giampaolo, come riportato nella scheda di catalogo dedicata al disegno).

interessate alla descrizione del vero. Sono giochi di luce e ombra ben calcolati, armonie di forme disegnate e dipinte come complemento armonico dell'intero. Mai come in Girolamo Muziano, Paul Bril e, in forma diversa e "moderna", in Annibale Carracci il paesaggio si impone sulle figure. La figura per Giuseppe, figlio ed erede del Cinquecento, è il fondamentale punto di partenza nella narrazione di una storia.

È una prospettiva, quella del Cesari, ancora antropocentrica, senza concessioni al naturale e la figura umana domina nel *corpus* grafico di Arpino su tutti gli altri soggetti.<sup>228</sup> Servendosi per lo più della matita rossa, Giuseppe Cesari dedica alla figura l'intero spazio del foglio; lasciando in vista il bianco della carta, dove quasi mai compaiono indicazioni spaziali, i personaggi immaginati da Arpino prendono vita, costruiti secondo tramature di tratti che si allungano e si abbreviano, s'ispessiscono e si fanno finissime nella costruzione dei volumi. Un metodo, questo, che par nascere dall'osservazione di una tradizione romana divenuta, alla fine del Cinquecento quasi pratica accademica. Il percorso di Arpino "figurista" s'inserisce, infatti, in una lunga tradizione che ha inizio con le prove mature di Raffaello e dei suoi scolari e continua, a Roma, con Daniele da Volterra, Francesco Salviati, Taddeo Zuccari. È facile individuare nella tessitura grafica e nell'impostazione degli studi di figura di Arpino, infatti, le suggestioni che l'artista trasse direttamente dai disegni dei suoi ideali maestri. L'attenzione cade, prima di ogni altra cosa, su fogli come i *Due uomini nudi di profilo* del Louvre<sup>229</sup> o all'*Apollo stante* di Vienna<sup>230</sup>, entrambi riferiti a Raffaello, oppure all'*Uomo nudo visto di spalle* di Taddeo Zuccari del Metropolitan Museum di New York (**fig. 19**)<sup>231</sup>. La costruzione delle forme attraverso il tratto, le linee esatte e conchiuse che delimitano nitido il perimetro dei corpi, i segmenti che distaccano le figure dal fondo o marcano le ombre riportate sul

---

<sup>228</sup> A dimostrazione che il talento del Cesari come disegnatore di figure fosse riconosciuto anche dai contemporanei, resta la testimonianza di Romano Alberti della lezione che Arpino avrebbe dovuto a tenere a Roma presso l'Accademia di disegno. Il discorso - che Cesari non pronunciò mai, preferendo inviare al suo posto un sostituto, tale Camillo Ducci - avrebbe dovuto dare avvio ad un ciclo di incontri accademici previsti per la primavera del 1594 e doveva trattare di "cosa sia la figura, e s'intenda il moto, il gesto, e l'attitudine d'essa, e che importi a figurarla in un modo, o rappresentarla nell'altro per ben esprimere il concetto". Si veda: Alberti, 1604, ed. 1978, p. 53, 57-58.

<sup>229</sup> *Due uomini nudi di profilo*, matita rossa, 341 x 221 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3864. Cordellier, Py, 1992, p. 537, cat. 908 (con bibliografia precedente).

<sup>230</sup> *Apollo stante*, matita rossa, 334 x 187 mm., Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 218. Oberhuber, 1999, p. 129, cat. 71 (con bibliografia precedente).

<sup>231</sup> *Uomo nudo visto di spalle*, matita rossa, 420 x 287 mm., New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 68.113. Griswold, Wolk-Simon, 1994, pp. 82-83, cat. 73, p. 216, fig. 73 (con bibliografia precedente).

terreno, sono elementi che Arpino eredita dalla tradizione “romana” e fa suoi, senza lasciar spazio o cercare alcun tipo di dialogo con la libertà della linea, già seicentesca, nata delle matite e dei carboncini del suo contemporaneo Annibale Carracci.



**Fig. 19. Taddeo Zuccari, *Uomo nudo visto di spalle*, New York, Metropolitan Museum**

Se in alcuni studi si può rintracciare facilmente un modello antico, studiato e rielaborato liberamente dal Cesari, come nel caso del *Nudo maschile che sostiene una tenda* del British Museum (**cat. 141**) nel quale è facile riconoscere il profilo del *Marsia scorticato*, dobbiamo immaginare che Giuseppe Cesari si esercitasse anche nel disegno di nudo osservando direttamente il modello in posa. Lo dimostra il bel foglio del Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze (**cat. 172**) nel quale Arpino immortala un giovanotto di tre quarti che farà poi diventare, rilavorando l’invenzione “a tavolino”, il soldato a matita rossa del disegno di Zurigo (**cat. 173**). La maniera di tessere le trame di tratti con la matita rossa deriva – lo dicevamo – dallo studio dei disegni di Raffaello, Taddeo Zuccari e Francesco Salviati<sup>232</sup>. Arpino doveva certo avere accesso agli originali dei maestri. Aveva potuto vedere Taddeo tra le carte del fratello Federico, e i fogli di Raffaello e di “Cecchino” erano pezzi pregiati che circolavano sul mercato dell’arte e che lui stesso amava collezionare. Mi domando, ad

---

<sup>232</sup> Gli studi di figura di Francesco Salviati e Giuseppe Cesari, in ragione della prossimità stilistica e formale, sono stati spesso confusi e le attribuzioni invertite. È il caso del *Nudo virile che corre coprendosi il volto* del Musée du Louvre (Inv. 2992), ad esempio, attribuito fino a qualche anno fa a Giuseppe Cesari e oggi giustamente restituito a Francesco Salviati; si veda: Goguel, 1998, p. 138, cat. 30. Ugualmente il *Nudo maschile visto di spalle*, sempre al Louvre (Inv. 2994), oggi nel catalogo di Baccio Bandinelli, ma ritenuto da alcuni opera di Salviati (op. cit. in: Goguel, 1998, p. 138, cat. 30), era catalogato tra le opere del Cesari; così anche il *Putto a cavalcioni su ghirlanda* degli Uffizi (**cat. 197**), un tempo era tra i disegni di Francesco Salviati.

esempio, se la *Rebecca ed Eleazaro*<sup>233</sup> o le *Cinque figure maschili appese ad un albero* (**fig. 20**)<sup>234</sup>, tra i più bei fogli di Salviati, non possano in qualche modo aver suggestionato a tal punto Giuseppe da indurlo a ricordarsene nei *Quattro nudi maschili*, disegno apparso recentemente sul mercato antiquario (**cat. 153**). Non è tanto il modello iconografico a legare i tre fogli, quanto la maniera di disegnare le figure, tornirne i muscoli, descritti dal giustapporsi della luce all'incurirsi profondo dell'ombra.

Come Giuseppe, anche Raffaello, Salviati, Taddeo Zuccari ponevano la figura, l'uomo, l'azione umana, al centro di ogni racconto, mentre riservavano al paesaggio un ruolo ancillare, di puro complemento. Giuseppe è, sì, protagonista del secolo nuovo, ma poco la sua maniera cede alle novità, rimanendo fedele alla tradizione del secolo precedente, del quale lui è erede e ultimo, virtuoso, rappresentante.



**Fig. 20. Francesco Salviati, *Cinque figure maschili appese ad un albero*, Collezione Jean Bonna**

---

<sup>233</sup> *Rebecca ed Eleazaro*, matita rossa, 327 x 230 mm., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 14610F, Goguel, 1998, pp. 90-91, cat. 4 (con bibliografia precedente).

<sup>234</sup> *Cinque figure maschili appese ad un albero*, matita rossa, 272 x 223 mm., Collezione Jean Bonna. Strasser, 2010, pp. 94-94, cat. 37 (con bibliografia precedente).

## 6.2 Volti della Roma arpinasca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti

Quando pensiamo al ritratto su carta in Italia tra la fine del Cinquecento e il principio del secolo successivo, viene subito alla mente il nome di Ottavio Leoni. Specialista, per usare le parole di Giovanni Baglione, di affascinanti ritratti “*alla macchia*”,<sup>235</sup> Ottavio Leoni, scrive Roberto Longhi in una magistrale nota pubblicata su *Paragone* nel 1951, fu autore della “*più bella galleria di volti della Roma del primo seicento, dai giorni del Caravaggio, all’apparire del Bernini*”.<sup>236</sup> La fama di Leoni, che già nel Seicento aveva oltrepassato i confini italiani, fu tale da conquistare il primato assoluto nel campo della ritrattistica su carta che parrebbe quasi che a Roma, dove il Padovanino aveva mosso i primi passi, questo genere di disegni fosse ancora poco noto, se non del tutto sconosciuto. Il che, senza togliere nulla alla fama del Leoni, non è esatto. Nel 1638, nell’*Arte de la Pintura*, manoscritto rimasto a lungo inedito e pubblicato solo nel 1956, il pittore sivigliano ed intenditore di cose d’arte italiane Francisco Pacheco scriveva: “*Izo tambien retratos ed debuxo el grande Leonardo da Vinchi, Federico Zuccaro, Enrique Golzio, el Caballero Josefino, pero quien ha hecho mas estudio en Roma ha sido el Paduano*”.<sup>237</sup> Accanto a Ottavio Leoni, tre contemporanei: sarà necessario a questo punto stabilire la posizione di Zuccari, Arpino e Goltzius nell’ambito dei ritratti su carta nella Roma della fine del Cinquecento in contemporanea agli avii artistici del Padovanino.

Nel 1607 Federico Zuccari rifletteva sull’importanza che potesse assumere il volto in un dipinto: “*Però, se ben noi pittori e scultori siamo diligenti in considerar tutte le parti di questo mondo grande per imitarlo con l’arte nostra, tuttavia con maggior studio dobbiamo più particolarmente osservare questo mondo picciolo e tutte le sue parti per divenire eccellenti e perfetti: posciachè più in esso che in altra creatura si scopre la dignità e l’eccellenza di questa arte. Onde vediamo quanto siano stimati i ritratti naturali et in particolare dalla faccia, che è la più bella e la più nobile e quasi il cielo di questo picciol mondo*”.<sup>238</sup> Lo spettatore, infatti, continua Federico Zuccari, nell’osservare un dipinto nota come prima cosa: “*la faccia come propria espressione del vero e parte più singolare*”.<sup>239</sup> E

---

<sup>235</sup> Giovanni Baglione parla in termini entusiasti delle qualità di disegnatore di Ottavio Leoni: “[...] *per questa professione eccellentissimo divenne; e di vero in tale genio non hebbe nell’età sua, chi lo pareggiasse*”. Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 223.

<sup>236</sup> Longhi, 1951, pp. 35-39; sullo stesso argomento si vedano: Briganti, 1942; Sani 1989; Kruft, 1991; Rizzo 2002; Caravaggio, 2010.

<sup>237</sup> Pacheco, 1638, ed. Sanchez Canton, 1956, vol. II, p. 146.

<sup>238</sup> Zuccari, 1607, in Heikamp, 1961, vol. II, pp. 228-229.

<sup>239</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 229.

l'idea che Federico Zuccari fosse affascinato dalle metamorfiche espressioni dei volti, da uno sguardo distratto o abbandonato nel vuoto, pare immediato nello scorrere i numerosissimi ritratti dal vivo attribuiti al pittore su cui si è soffermato già Dieter Graf.<sup>240</sup>

Qualche anno prima della pubblicazione dell'*Idea de' pittori, scultori et architetti*, le strade di Zuccari e di Hendrik Goltzius si erano incrociate a Roma, dove il fiammingo era giunto nel 1591 per studiare i grandi maestri del Rinascimento italiano e dell'antichità classica. Qui Federico Zuccari, che in quegli anni ragionava alla fondazione dell'Accademia di San Luca, accolse il fiammingo, racconta Karel Van Mander nel suo *Schilder-Boeck*,<sup>241</sup> nella sua abitazione dove, forse, fu introdotto al pittore Giovanni Baglione, che un cinquantennio più tardi dedicò a Goltzius una succinta, eppur vivace, nota biografica nella sua raccolta di *Vite*. Di Goltzius Baglione ricorda la finezza nel maneggiare il bulino e una serie di ritratti su carta che il fiammingo aveva eseguito a Roma: "*facea bellissimi ritratti, e qui a Roma ritrasse diversi suoi amici virtuosi, fati sopra alcune carte tocche di colori in acquarelle raramente. E tra gli altri fece quello di Francesco Castello fiamengo, bravo miniatore, assai naturale, che pareva vivo tanto era ben rappresentato*".<sup>242</sup> È naturale lo stupore di Baglione davanti alla premura lenticolare che caratterizza i ritratti del pittore fiammingo costruiti con una grafia incisiva, vibrante, in cui la matita s'ispessisce nel delineare gli abiti dell'effigiato, appena suggeriti più che descritti realmente, mentre nei volti si fa più sottile, e le matite descrivono le asperità della pelle, le insenature rugose ai bordi degli occhi, i capelli e i peli della barba.<sup>243</sup>

Se per Zuccari e Goltzius la menzione di Pacheco nel suo appunto sui più celebri autori di ritratto pare in qualche modo giustificata dall'assidua frequentazione dei due artisti di questo genere di produzione, più curiosa sembrerebbe, invece, la menzione del Cavalier d'Arpino, di cui si conoscono pochissimi disegni di ritratto. Pacheco conosceva bene la fama dell'arpinate, menzionato nel suo scritto tra i "*nobles y Caballeros de hábito*"<sup>244</sup> ed è difficile immaginare che il sivigliano abbia menzionato il Cesari solo per errore. Pacheco, infatti, seguiva da lontano lo svolgersi dell'arte italiana e, pur non avendo mai visitato la penisola, s'interessava ai dibattiti della critica artistica, da Leon Battista Alberti a Giorgio Vasari, da Paolo Lomazzo a Ludovico Dolce, autori che nel volume Pacheco cita con dovizia.

---

<sup>240</sup> Per un'idea sulla produzione di ritratti su carta di Federico Zuccari si veda: Graf, 1999, pp. 43-81.

<sup>241</sup> La notizia è citata in Reznicek, 1961, vol. I, p. 6, n. 13.

<sup>242</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 390.

<sup>243</sup> Reznicek, 1961, vol. II, cat. 198-208.

<sup>244</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 144.

È nota, inoltre, la passione di Pacheco per i disegni di ritratto;<sup>245</sup> colpisce, nel leggere l'*Arte de la pintura*, l'appassionata descrizione del pittore del ritratto su carta del duca di Fuentes,<sup>246</sup> che egli stesso possedeva, che precede il paragrafo in cui Zuccari, Goltzius e il Cavalier d'Arpino sono citati, l'uno affianco all'altro, come i più importanti disegnatori di ritratto dell'epoca. L'estremo interesse che Pacheco nutriva per questo genere venne tradotto nella stesura del *Libro de retratos de ilustres y memorables varones*, un pregiato volume nel quale Pacheco dava mostra di una vera e propria galleria di ritratti, da lui disegnati, dei più facoltosi esponenti della politica culturale di Spagna tra cui, solo per citare alcuni nomi, El Greco, Bartolomé Carducho, e Alonso Sánchez Coello, accompagnati ognuno da una breve nota biografica e da un elogio, redatti dallo stesso Pacheco.<sup>247</sup>

Nonostante la preziosa annotazione di Pacheco, il Cavalier d'Arpino non è certo ricordato dalla critica per le doti di ritrattista e, nel complesso della vasta produzione attribuita al pittore arpinato questo versante del suo *curriculum* è ancora tutto da scoprire.<sup>248</sup> Ad oggi sono noti, tra le centinaia di disegni conosciuti, solo sei ritratti su carta ascritti al Cesari e appena cinque dipinti di certa attribuzione.<sup>249</sup> Ad eccezione del ben noto *Ritratto di Cristofano Roncalli* degli

---

<sup>245</sup> Cacho Casal, 2010, pp. 447-455.

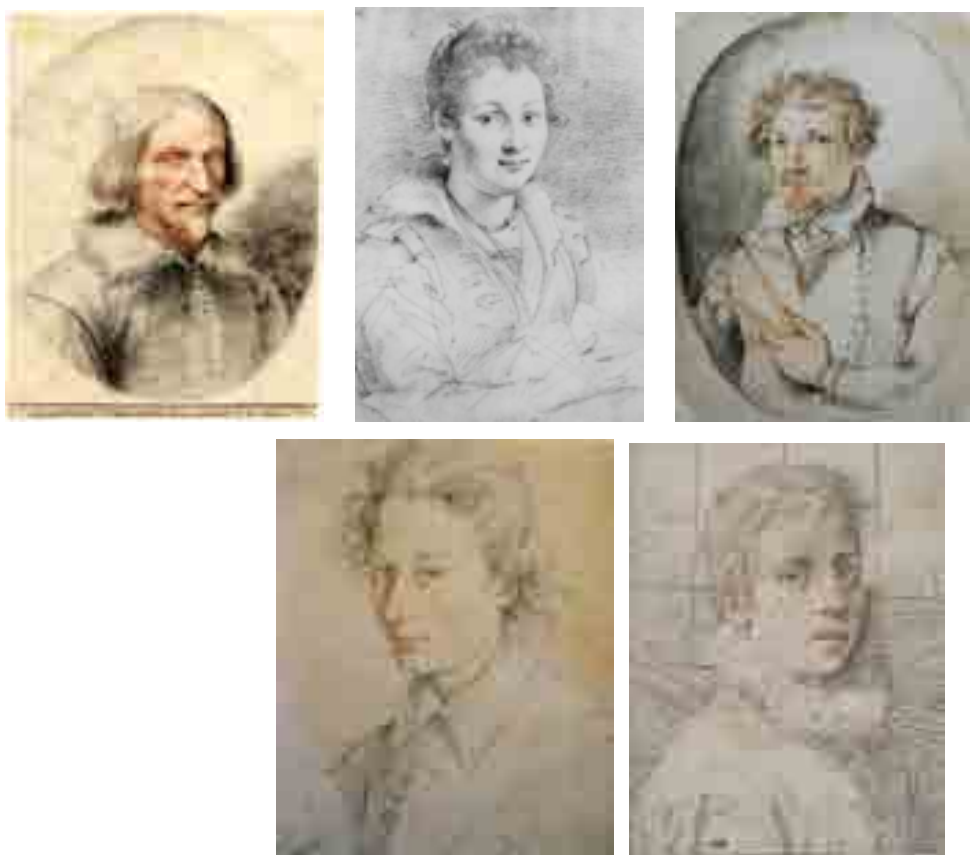
<sup>246</sup> Pacheco, 1638, ed. Sanchez Canton, 1956, vol. II, p. 146.

<sup>247</sup> Ascensio y Toldeo, 1876.

<sup>248</sup> Accenna all'attività di ritrattista del Cesari – in termini dispregiativi – Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'Arte Italiana*, in cui il pittore è “demolito” dallo storico dell'arte; “Un solo esempio, l'effigie del giureconsulto Prospero Farinacci in Castel Sant'Angelo, ci ha lasciato il Cavalier d'Arpino nell'arte del ritratto, che spesso anche ai peggiori manieristi strappa qualche accento di vita. Quest'unico esempio dimostra come il soggetto vivente non scuota l'insensibilità del pittore alla moda. Anci, nel quadro di Castel Sant'Angelo si sente fatica nel compositore che si trova davanti un tema inconsueto, e dai Fiamminghi trae il motivo del mobile di fondo su cui sfarfalla qualche cartiglio con scritte, da Raffaello la posa, di una pesante monumentalità; e in ogni particolare della scena messa insieme a pezzi, automaticamente, il tavolo e la scansia fuo di prospettiva, il torso del grande fantoccio ligneo, le mani secche con dita a bastoncelli, dislocate stranamente nei gesti, lascia scorgere un'assoluta capacità costruttiva. [...] Con questa opera morta chiude la sua carriera artistica il pittore del belletto e degli orpelli”; Venturi, 1936, vol. IX, p. 936.

<sup>249</sup> *Ritratto di architetto (Flaminio Ponzio?)*, olio su tavola, 81 x 61 cm., Grenoble, Musée de Peinture, Inv. MG 779 (Röttgen, 2002, p. 248, cat. 27); *Ritratto di Herrera Mendoza*, olio su tela, 64 x 49,5 cm., Roma, Collezione principi Colonna (Röttgen, 2002, p. 288, cat. 59); *Ritratto di donna*, olio su tela, 122 x 86,4 cm., Collezione privata Röttgen, 2002, p. 247, cat. 26), mi pare che quest'ultimo possa essere identificato con il dipinto menzionato nell'inventario dei beni requisiti al Cavalier d'Arpino nel 1607 al n. 99: “Un quadro di ritratto di una donna con una caraffa di fiori in un tavolino” (De Rinaldis, 1936, p. 115, n. 99); *Ritratto di Prospero Farnaccio*, olio su tela, 198 x 148 cm., Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (Röttgen, 2002, p. 382,

Uffizi (**cat. 267**), tutti i disegni di ritratto sono riconducibili ad un'impostazione piuttosto classica del ritratto su carta che ricorda i moduli francesi di François Clouet, ossia quella del mezzobusto di tre quarti: oltre al già menzionato *Ritratto di Cristofano Roncalli*, bisognerebbe ricordare l'*Autoritratto in età matura* del British Museum (**fig. 21; cat. 278**) e alcuni ritratti di personaggi di cui non conosciamo l'identità: il *Ritratto femminile* della Pierpont Morgan Library di New York (**fig. 22; cat. 268**), il *Ritratto di un architetto* di Amburgo (**fig. 23; cat. 276**), il *Ritratto di giovane di tre quarti* (**fig. 24; cat. 270**), e il *Ritratto di un fanciullo con gorgiera* (**fig. 25; cat. 275**), questi ultimi entrambi al Louvre.



**Fig. 21.** *Autoritratto in età matura*, Londra, British Museum, Inv. 1895-9.15-664.

**Fig. 22.** *Ritratto femminile*, New York, Pierpont Morgan Library, Inv. IV 160

**Fig. 23.** *Ritratto di un architetto* di Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Inv. 21167.

**Fig. 24.** *Ritratto di un giovane di tre quarti*, Louvre, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 3029.

**Fig. 25.** *Ritratto di fanciullo con gorgiera*, Louvre, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2998

---

cat. 140); *Ritratto di un cardinale*, olio su tela, dimensioni sconosciute, collocazione attuale sconosciuta (Röttgen, 2002, p. 458, cat. 236).



Nel *Ritratto di Cristoforo Roncalli* degli Uffizi, il Cesari immortala l'amico seduto davanti ad un tavolo in abiti borghesi, un'elegante veste scura e gorgiera bianca. Realizzato con pochi tratti estemporanei, il vivace foglio degli Uffizi è disegnato a due tinte, la matita rossa per gli incarnati e la nera per le vesti. Più che l'ambiente in cui è immaginato l'amico pittore, l'attenzione del Cesari è rivolta alla descrizione del volto e della mano sinistra di Roncalli che mostra orgogliosamente al pubblico un disegno di figura. Diverso per impostazione dagli altri ritratti, il disegno degli Uffizi farebbe pensare ad un'idea realizzata, forse, dal vivo in preparazione ad un dipinto che potremmo immaginare simile al *Ritratto di Prosepero Farinaccio*. Il foglio che immortala il pittore Cristoforo Roncalli è l'unico disegno di questo genere a mostrare l'effigiato per intero; negli altri ritratti su carta è il volto, più di ogni altra cosa, ad interessare l'artista; mancano i dettagli al di sotto del collo, sintetizzati in poche linee che svaporano progressivamente nella parte inferiore del foglio, e ancora meno interessa l'azione. I ritratti, immersi in un'atmosfera atemporale, si caratterizzano, infatti, per l'analisi puntuale dei visi, descritti a matita rossa il cui tratteggiare leggero, in alcuni passaggi quasi trasparente, si inspessisce a definire le zone d'ombra e si dirada laddove la luce colpisce le parti illuminate dal volto.

I personaggi immortalati dal Cesari rimangono ad oggi volti senza nome e le proposte avanzate da Hervarth Röttgen paiono poco convincenti: lo studioso tedesco, ad esempio, ha ipotizzato che nella donna del ritratto della Pierpont Morgan Library si possa riconoscere la madre di Arpino, Giovanna Cesari.<sup>250</sup> Non esiste però un paragone che possa confermare l'idea, pur affascinante, di Röttgen e sarà forse più giusto lasciare per ora nell'anonimato questa elegante signora romana. Il *Ritratto femminile* di New York offre all'osservatore una quantità di dettagli tale da permettere di riconoscere facilmente lo *status* sociale dell'effigiata. Il colletto bianco leggermente rialzato che inquadra la lunga scollatura e scopre il doppio giro di perle, in tono con gli orecchini, e la veste dalla foggia preziosa, decorata a rilievo sulla bordura di destra, farebbero pensare ad una nobildonna. Gli abiti, i gioielli, ma soprattutto l'acconciatura vaporosa ricorre in tante delle dame immortalate da Ottavio Leoni, i cui ritratti sono datati per lo più entro il primo decennio del Seicento, come la *Prudentia Gentileschi* della Pierpont Morgan Library di New York.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Röttgen, 2002, p. 21

<sup>251</sup> *Ritratto di Prudentia Gentileschi*, matita nera, lumeggia ture a biacca, su carta azzurra, 215 x 150 mm., New York, The Pierpont Morgan Library, Inv. I, 25 E.

Si vedano anche alcuni ritratti di dama illustrati da Bernardina Sani nella sua monografia su Ottavio Leoni: Sani, 2005, tav. 17, 18, 20, 43, 47, 53, 55.

La complessa acconciatura della dama ritratta dal Cesari in cui i capelli raccolti sulla nuca e ordinati in fasci di trecce, si rigonfiano prima di arricciarsi in una vezzosa frangetta che cade sulla fronte, è identica a quella della modella che dovette ispirare il disegno del Louvre con la testa di Abigail (**fig. 26; cat. 179**), protagonista di uno degli affreschi nella Villa Aldobrandini a Frascati, realizzati tra il 1602 e il 1603.<sup>252</sup> Stupisce la caratterizzazione del volto tracciato a due tinte sul foglio del Louvre, così insistita da far pensare che si tratti di uno studio dal vero in cui il pittore ha fissato il volto, fresco nella sua giovinezza, di una giovane donna romana (forse la stessa del ritratto di New York?).



**Fig. 26. Studio per la testa di Abigail, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 2998.**

Difficilmente, infatti, ritroviamo tra i disegni preparatori del Cesari volti così precisi, spesso, invece, irrisolti in anonime maschere facciali, come quella della serva di Abigail o di Davide, davanti al quale è inginocchiata la donna. Ma quello dell'Abigail del Louvre non è un caso isolato. Spesso, infatti, dietro ai protagonisti della mitologia classica o della storia sacra si nascondono i volti di amici, modelli oppure di amatori di committenti che volevano farsi ritrarre nelle vesti di personaggi mitologici. È il caso della *Cleopatra* presentata qualche anno fa sul mercato antiquario con la generica attribuzione ad un “anonimo artista fiorentino del XVII secolo” (**fig. 27**)<sup>253</sup>. L'anonimo dipinto va restituito alla firma del Cavalier d'Arpino:

<sup>252</sup> La scena raffigura l'*Incontro tra David e Abigail*. Si veda: Röttgen, 2002, pp. 338-339, cat. 105c.

<sup>253</sup> *Cleopatra*, olio su tela, 63 x 47,5 cm., collocazione attuale sconosciuta. Parigi, Druot Richelieu, vendita Bailly-Pommery, 6 dicembre 2002, lotto 11.

pare chiaro dall'osservazione attenta dei dettagli di questo ritratto. In particolare la mano di Cleopatra, dalle dita lunghe e leggermente contratte alle quali si attorciglia il serpente, ricorda, quasi fosse la firma dell'artista, il gesto di Herrera Mendoza nel ritratto dipinto dal Cesari tra il 1594 e il 1595.<sup>254</sup>



**Fig. 27. *Cleopatra*, collocazione attuale sconosciuta**

La preziosa qualità pittorica della *Cleopatra*, le accensioni di luce sulla veste bianca, gli sbalzi d'oro nei gioielli e nei capelli della regina d'Egitto e la cura riposta nel ricamare con la punta del pennello le pregiate bordure dell'abito, ricordano i più squisiti quadretti dell'arpinate a

---

<sup>254</sup> Segnalo, per curiosità, un passo della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi che identificava con sprezzo proprio nelle mani, “*secche con dita a bastoncelli*”, la peculiarità dei personaggi ritratti da Arpino; Venturi, 1932, vol. IX, p. 936.

soggetto miologico. Che l'attribuzione del dipinto non riuscisse immediata dipende probabilmente dalla caratterizzazione del volto di Cleopatra che non ha niente a che vedere con i rigidi ovali delle più note eroine della mitologia classica reinterpretati dal Cesari come, per esempio, la *Diana cacciatrice* della Pinacoteca capitolina del 1602-1603.<sup>255</sup> La stessa acconciatura di Cleopatra ricorda da vicino il gusto un po' lezioso nel sistemare i capelli della dama del ritratto di New York. È difficile dimostrare che la giovane effigiata nel disegno sia la stessa ritratta nelle vesti di Cleopatra, nonostante che il taglio degli occhi, della bocca e il leggero doppio mento possano invogliarci ad azzardare questa ipotesi.

I ritratti su carta non servivano unicamente come immagine da conservare o inviare – una sorta di moderna foto ricordo, per intenderci – ma anche come fonte da tradurre in pittura. I disegni, come le miniature, infatti, erano facili da trasportare o da inviare a chi ne avrebbe eseguito la versione in grande: in una lettera del maggio 1579, ad esempio, il domenicano Alfonso Chacón scrive alla sua pittrice di fiducia, Lavinia Fontana, per ringraziarla della traduzione in “*quadri grandi*” delle immaginette che il prelato le aveva inviato in forma di miniatura.<sup>256</sup> Spesso miniature o disegni come il *Ritratto femminile* di New York – non utilizzati semplicemente come *memoranda*, necessari all'artista a non dimenticare il volto della persona effigiata – venivano duplicati, con la funzione di essere spediti a destinatari diversi. È il caso del ritratto di Maria Aldobrandini eseguito in duplice copia da Ottavio Leoni nel 1623.<sup>257</sup> Come il ritratto della marchesa Aldobrandini anche il *Ritratto femminile* della Pierpont Morgan Library di New York di Giuseppe Cesari fu replicato dall'artista. La seconda versione del ritratto, tuttavia, non è ancora nota e viene pubblicata qui per la prima volta con l'esatta attribuzione a Giuseppe Cesari. Il secondo ritratto femminile, infatti, è oggi conservato al Louvre tra i disegni di Federico Zuccari (**cat. 269**). Le due versioni paiono identiche: cambiano, quasi impercettibilmente, solo alcuni dettagli, la forma del fermaglio, lo spessore delle perle, o il movimento del tratteggio che riempie lo sfondo. La preziosa

---

<sup>255</sup> *Diana cacciatrice*, olio su tavola, 44,7 x 32,6 cm., Roma, Pinacoteca capitolina. H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, 2002, pp. 349, cat. 112.

<sup>256</sup> La lettera, che si trova tra le carte relative a Lavinia Fontana presso la Biblioteca comunale di Imola, è pubblicata in Galli, 1940, p. 80, 115 e in Cantaro, 1989, pp. 305-306 e menzionate all'interno di un più vasto discorso sul ritratto sul finire del Cinquecento in Herklotz, p. 118.

<sup>257</sup> I due ritratti si trovano oggi a Firenze presso l'Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria” (Inv. 751 e 754) e sono stati recentemente resi noti da Maria Cristina Terzaghi. Si veda: Caravaggio, 2010, p. 33, fig. 14, pp. 130-132, cat. 32.

esecuzione tecnica dei due disegni e l'identico, morbido fluire delle matite sul foglio, permettono di escludere senza incertezze l'ipotesi della copia.

Nella stessa cartella di disegni di Federico Zuccari del Louvre, si trovano altri quattro fogli che aspettano di essere espunti dal catalogo dello Zuccari per essere restituiti a quello del Cavalier d'Arpino. Si tratta del *Ritratto di giovane con orecchino* (anch'esso replicato in due versioni, una lievemente ravvicinata e l'altra in cui si allarga il campo visivo; **cat. 271, 272**), del *Ritratto di giovane di tre quarti* (**cat. 274**) e del *Ritratto del giovane con barba* (**cat. 273**). Questi ignoti volti della Roma arpinesca avevano già colpito l'attenzione di Philip Pouncey che sui vecchi montaggi, oggi sfortunatamente perduti, annotava come proposta attributiva un artista prossimo ad Arpino.<sup>258</sup> Il confine che intercorre tra i disegni di Federico Zuccari e quelli del Cesari è in alcuni casi quasi impercettibile. Bisognerà soffermarci sui dettagli, sul movimento della mano sul foglio, per capire la paternità di questi ritratti. Il Cesari descrive volti immobili che costruisce con segno deciso, animato da improvvisi segni corsivi, come nella barba ricciuta di uno dei tre giovani (**cat. 273**) o nella chiusura della camicia del *Giovane con orecchino* (**cat. 271**) che vivacizzano l'andamento del tratto sulla carta. Il disegnato leggero e sciolto, di un'elegante sicurezza, testimone della prima attività del Cesari, è accompagnato dal fondo scialbo oppure riempito dal denso tratteggiare delle matite. Le matite di Zuccari calcano con vigore i contorni delle figure, accentuandone le caratteristiche somatiche, le espressioni e quelle immagini, "scatti" immediati d'incredibile freschezza, catturano l'inattesa espressività dei dettagli: l'improvviso movimento del volto di Benedetto Borghini nel ritratto del Kupferstichkabinett di Berlino<sup>259</sup> o in quello dello scultore

---

<sup>258</sup> Sull'attuale montaggio del *Ritratto di giovane di tre quarti* (**cat. 274**) e del *Ritratto di giovane con orecchino* (**cat. 271**) si legge la scritta, a matita: "Antoni de Arpino P". La "P" è la firma dello studioso Philip Pouncey, che a questa maniera siglò numerosissime proposte attributive annotate sui disegni del Louvre. Rimane di difficile interpretazione quell'"Antoni", dal momento che nessuno Antonio Cesari è noto nella genealogia dell'artista arpinate. L'iscrizione che leggiamo oggi sul moderno montaggio in cartoncino bianco è, in realtà, la copia dell'originale annotata sul vecchio *passepourtout* che non sono riuscito a rintracciare nelle collezioni del Louvre. Il copista ha, forse, mal interpretato la grafia di Philip Pouncey che forse aveva scritto "*Autour de Arpino*", scambiando la prima "u" con una "n" e le ultime due lettere, scritte con la grafia minuta che caratterizza le note dello studioso inglese. Così interpretata l'idea di Pouncey parrebbe più esatta: lo studioso aveva già notato le differenze stilistiche tra gli originali di Zuccari e questi due fogli che gli ricordavano un artista piuttosto prossimo alla maniera di Giuseppe Cesari.

<sup>259</sup> *Ritratto di Benedetto Borghini*, matita rossa, matita nera, Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. K.d.Z. 26119; Graf, 1999, p. 50, fig. 12.

Giambologna della National Gallery of Scotland<sup>260</sup>, oppure il lento sgranare del rosario nelle mani dell'anziana protagonista del ritratto del Nationalmuseum di Stoccolma<sup>261</sup> (**fig. 28**) o, ancora, lo sfuggente movimento degli occhi di Benedetto Busini nel ritratto di Parigi.<sup>262</sup>



**Fig. 28. Ritratto di donna con rosario, Stoccolma, Nationalmuseum, Inv. NMH 480/1863.**

L'interesse realistico di Federico Zuccari doveva essere maturato negli anni fiorentini dell'artista (1575-1579) dove pure aveva imparato a combinare le tinte della matita rossa e della matita nera. L'impiego dei due colori, tecnica diffusa dapprima in Toscana e poi a Roma dove riscuoterà successo soprattutto negli ambienti accademici dello Zuccari, si rivelerà particolarmente adatta per la realizzazione di ritratti su carta. Scopo di questo genere, infatti, era quello di creare un'immagine che fosse il più vicina possibile alla realtà e l'impiego delle due matite si dimostrava il mezzo più adatto per assottigliare le differenze tra il colore della pittura e l'apparente acromia del disegno.<sup>263</sup> Alessandro Allori nei suoi ragionamenti

<sup>260</sup> *Ritratto dello scultore Giambologna*, matita nera, matita rossa, Edimburgo, the National Gallery of Scotland, Inv. D 1851; Graf, 1999, p. 51, fig. 14.

<sup>261</sup> *Ritratto di donna anziana con rosario*, matita nera, matita rossa, Stoccolma, Nationalmuseum, Inv. NMH 480/1863; Graf, 1999, p. 61, fig. 27.

<sup>262</sup> *Ritratto di Benedetto Busini*, matita nera, matita rossa, 219 x 171 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 4593; Graf, 1999, p. 51, fig. 13.

<sup>263</sup> È sul finire del secolo che il dibattito sul disegno, soprattutto a Firenze e a Roma, è al centro delle discussioni di artisti e accademici, come dimostrano le numerose pubblicazioni specifiche dedicate all'argomento.

descriverà così le peculiarità mimetiche del disegno a colori: “*La matita rossa e nera ancor ella, secondo ch’io ho visto, mescolata insieme immita / assai comodamente il color della carne*”.<sup>264</sup> Saranno i movimenti della mano dell’artista sul foglio, lo dicevamo prima, a marcare le differenze tra i due artisti, Zuccari e Arpino, che nel corso degli anni ’90 paiono percorrere assieme lo stesso cammino di ricerca e sperimentazione.

Se nei volti della galleria dei ritratti arpineschi nascosti al Louvre sotto il nome di Federico Zuccari non riusciamo ad identificare alcun personaggio noto, tuttavia l’abbigliamento borghese, col colletto piccolo e non vistosamente ampio come lo sarà a partire dagli anni ’20 del Seicento, farebbe pensare che i disegni siano stati realizzati ancora nel corso dell’ultimo decennio del Cinquecento.<sup>265</sup> Anche l’andamento stilistico dei fogli del Louvre confermerebbe la datazione dei disegni al momento di massimo successo del Cavalier d’Arpino, quando tra Giuseppe e Federico Zuccari era nato un dialogo serratissimo e proprio il disegno, più che la pittura, era diventato il campo scelto dai due artisti per confrontarsi ed imitarsi, elaborando un vocabolario tanto prossimo da far pensare quasi ad una lingua comune, ideata, verrebbe da dire, all’interno di una “officina romana” che Zuccari più di ogni altro provò a ravvivare dopo l’ “assopimento” dell’arte della capitale negli anni di pontificato di Sisto V. In alcuni casi diventa addirittura difficile cogliere le differenze tra i ritratti disegnati da Giuseppe e quelli di Federico e, ancora più arduo, rintracciare un autore a cui attribuire fogli che, come il *Ritratto di uomo con gorgiera*<sup>266</sup> e il *Ritratto di giovane con gorgiera*<sup>267</sup> del Louvre, presentano soluzioni stilistiche analoghe ai disegni di ritratto dello Zuccari e del Cesari ma che non convincono pienamente per qualità esecutiva.

A dimostrazione che lo stile dei due artisti possa a volte risultare difficilmente isolabile, in particolare in un ambito tanto specifico come quello del ritratto, lo dimostra il *Ritratto di un fanciullo con un cane* del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona (**cat. 277**). Nel corso del

---

Contrariamente da quanto scriveva Vasari nel prologo delle *Vite*, in cui il disegno pare avere unicamente il ruolo di esercizio didattico o di strumento realizzato in funzione dell’opera finita, sul finire del secolo il disegno acquista nuove funzioni, tra cui quella di opera d’arte a sé stante. È per questa ragione che tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo gli artisti pongono sempre più attenzione alla resa mimetica del disegno con l’utilizzo, la sperimentazione, e la combinazione di tecniche diverse.

<sup>264</sup> Si veda *Il primo libro dei Ragionamenti delle regole del disegno d’Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino, ragionamento I*, in Barocchi, 1979, vol. VIII, pp. 1941-1981.

<sup>265</sup> Sutherland Harris in Roma, 2007-2008, p. 174, n. 13.

<sup>266</sup> *Ritratto d’uomo con gorgiera*, matita nera, matita rossa, 146 x 127 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 4547.

<sup>267</sup> *Ritratto di giovane con gorgiera*, matita nera, matita rossa, 146 x 102 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 4632bis.

tempo, infatti, il foglio è stato attribuito alternativamente a Giuseppe Cesari e a Federico Zuccari. In questo caso, tuttavia, credo che il dettaglio della mano del fanciullo sia abbastanza eloquente per confermare l'attribuzione al Cesari: l'importanza stessa che le viene attribuita e le linee puntute che costruiscono le due figure, rappresentano la personalissima firma dell'artista. Il ritratto di Lisbona appartiene alla fase matura del Cesari, tra la fine dell'ultimo decennio del Cinquecento e il principio del nuovo secolo. Lo stesso fraseggio dai tratti inspessiti e allungati accomuna il *Ritratto di un fanciullo con un cane* ad altri due ritratti su carta, il *Ritratto di giovane di tre quarti* (**cat. 274**) e il *Ritratto di fanciullo con gorgiera* (**cat. 275**), entrambi al Louvre, il che dimostra che il Cesari, si sia dedicato al ritratto, se pur come attività secondaria, anche nella fase di piena maturità della sua carriera.

Nel corso degli anni '90, nel momento in cui il dialogo tra Federico Zuccari e Giuseppe Cesari si fa serratissimo, il giovane Ottavio Leoni comincia a dedicarsi al ritratto su carta. Ottavio conosceva bene Federico Zuccari: suo padre Ludovico, infatti, era stato ammesso all'Accademia di San Luca nel 1578 e doveva intrattenere con lo Zuccari rapporti di cordiale amicizia se Federico, in una lettera del febbraio 1606 indirizzata a Pierleone Casella prega di porgere i propri saluti al “*Signor Lodovico Padovano, il sig. Ottavio suo figliolo, eccellentissimo miniator di ritratti*”.<sup>268</sup> Ottavio alla metà degli anni '90 era nel pieno della formazione ed è probabile che il giovane pittore avesse accesso ai disegni di Zuccari e conoscesse la produzione di ritratti su carta del Principe dell'Accademia. I disegni di ritratto di Federico, infatti, paiono il punto di partenza per le prime prove di Ottavio che, come già ha fatto notare Bernardina Sani nella monografia dedicata al Leoni, ne imita la tecnica e i modi.<sup>269</sup> Lo dimostra il confronto tra i disegni di Zuccari e il foglio di Palazzo Rosso a Genova su cui il Leoni tracciò, attorno al primo decennio del Seicento, un *Ritratto di giovane* e un *Ritratto d'uomo anziano* che mostrano “*un intenso mimetismo delle tecniche grafiche dello Zuccari*” (**fig. 29**).<sup>270</sup> La componente zuccaresca dei ritratti giovanili di Ottavio Leoni, tuttavia, tenderà ad attenuarsi progressivamente nel corso del Seicento dando spazio alle innovative soluzioni “impressioniste” che porteranno Ottavio a raggiungere la fama di eccellentissimo disegnatore di ritratti ricordata da Francisco Pacheco nella sua *Arte de la Pintura*. L'originalità dei ritratti su carta di Leoni rese nel contesto romano l'opera del Padovanino una vera e propria eccellenza. Leoni, tuttavia, non era l'unico artista a ritrarre su carta, seppure egli avesse dedicato a questa specializzazione la sua intera carriera. Non

---

<sup>268</sup> La missiva è citata in Sani, 2005, p. 34.

<sup>269</sup> *Ibidem*, pp. 34-36.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 34.



dobbiamo dimenticare, infatti, i suggestivi ritratti su carta di Agostino Caracci e Gian Lorenzo Bernini.



**Fig. 29. Ottavio Leoni, *Ritratto di giovane e Ritratto di uomo anziano*, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, Inv. 2409.**

Rispetto al movimento inquieto delle matite colorate e a quella sensazione d'immediatezza che suggeriscono i ritratti di Leoni, i disegni di ritratto di Bernini affondano radici in un terreno diverso da quello percorso dal Padovanino, la cui opera a Gian Lorenzo era ben nota. Recentemente Ann Sutherland Harris ha notato come Bernini fosse stato in qualche modo suggestionato dai ritrattini che Goltzius aveva eseguito a Roma al principio degli anni '90.<sup>271</sup> Essi tuttavia, continua la Sutherland Harris, erano tornati ad Haarlem assieme al loro autore ed è dunque impossibile che Gian Lorenzo li avesse potuti studiare. La nota di Francisco Pacheco che menziona, uno accanto all'altro, Goltzius, Zuccari e Arpino come se appartenessero ad una tradizione comune, diversa da quella più innovativa di Ottavio Leoni, motiva l'intuizione della Sutherland Harris che notava nei ritratti di Gian Lorenzo non solo la distanza evidente dall'opera del Padovanino ma anche l'osservazione dei lavori di Goltzius, di

---

<sup>271</sup> Sutherland Harris, in Roma, 2007-2008, p. 176.

circa vent'anni precedenti ai primi ritratti eseguiti da Bernini.<sup>272</sup> Gian Lorenzo non dovette conoscere di persona Federico Zuccari che morì quando lui aveva appena undici anni, ma sicuramente incontrò Giuseppe Cesari, amico di lunga data del padre Pietro. Pietro, infatti, si era trasferito da Firenze a Roma ancora giovanissimo e qui, racconta Baglione, “*dilettossi anche di dipingere, e nel pontificato di Gregorio XIII andò con Antonio Tempesta e con altri pittori di que’ tempi al servizio d’Alessandro Cardinal Farnese in Caprarola; et ivi una estate dimorando, varie cose per quel Principe dipinse*”.<sup>273</sup> È in questo frangente che dovremmo collocare la notizia baldinucciana secondo la quale Pietro studiò sotto la guida di Giuseppe: “*andatosene a Roma, quivi sotto la disciplina del Cavalier Giuseppe d’Arpino, in servizio d’Alessandro Cardinal Farnese, e d’altri molti, nell’una e nell’altra professione lodevolmente adoperossi*”.<sup>274</sup> Giuseppino tuttavia, per quanto estremamente dotato, era di quattro anni più giovane del Bernini ed è difficile pensare che Pietro sia stato a bottega dal Cesari, appena undicenne! La notizia di Baldinucci è, tuttavia, da tenere in considerazione per definire i rapporti tra i due artisti. Che Giuseppe e Pietro si conoscessero già negli anni ‘80, anche per tramite del cardinal Fanese, è senza dubbio plausibile ed è probabile che i due si rincontrarono qualche anno più tardi a Napoli, dove Pietro si era nel frattempo trasferito e aveva messo su famiglia. Si ritrovarono nuovamente a Roma al principio del nuovo secolo e pare che proprio Giuseppe Cesari avesse fatto da intermediario tra Pietro Bernini e il pontefice Sisto V per far ottenere allo scultore l’ingaggio per il bassorilievo con l’*Assunzione della Vergine* in Santa Maria Maggiore.<sup>275</sup> È di nuovo Baglione a raccontarlo in un passo delle *Vite*: “*Negli anni di Paolo V fu Pietro Bernini dal Cavalier Gioseppe Cesari proposto al Pontefice per fare una storia grande di marmo, e metterla nella facciata della cappella Paola a Santa Maria Maggiore*”.<sup>276</sup> Probabilmente in questi anni, quando il Cesari rappresenta il principale punto di riferimento per tutti gli artisti di passaggio nella capitale e l’indiscusso protagonista della scena artistica romana, che più dovettero intensificarsi i rapporti tra Bernini e il Cavalier d’Arpino e non è improbabile che il disegno con l’*Assunzione della Vergine* del

---

<sup>272</sup> Il primo ritratto su carta attribuito a Gian Lorenzo è l’*Autoritratto* del Museo Horne di Firenze (Firenze, Museo Horne, Inv. 5567) eseguito, secondo Ann Sutherland Harris, intorno al 1615-1616; Sutherland Harris, in Roma, 2007-2008, p. 175, p. 176, fig. 3; si veda anche: Firenze, 2009a, pp. 212-213, cat. 2.

<sup>273</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 304 [206].

<sup>274</sup> Baldinucci, 1681, Barocchi, 1975, vol. IV, p. 280-281.

<sup>275</sup> Per la vicenda del trasferimento di Pietro Bernini a Roma e dell’intercessione di Arpino per l’*Assunzione della Vergine* in Santa Maria Maggiore, si veda l’ottima ricostruzione di Maria Cristina Terzaghi; Terzaghi, 2003, pp. 101-106.

<sup>276</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 305 [207].

Kupferstichkabinett di Berlino (**cat. 193**) non fosse stato realizzato dal Cesari come spunto per l'amico Pietro per il bassorilievo dedicato a Santa Maria Maggiore. A Pietro Bernini, ad ulteriore dimostrazione di questo rapporto di amicizia su cui ancora pochi si sono soffermati, fu dedicata la stampa con *Dedalo e Icaro* incisa dal fiorentino Raffaele Guidi su disegno di Giuseppe Cesari.<sup>277</sup> È dunque probabile che Gian Lorenzo avesse conosciuto fin da piccolo il Cavalier d'Arpino e che avesse potuto avere facile accesso a disegni e dipinti del maestro. In particolare i primi ritratti su carta di Gian Lorenzo Bernini stupiscono non solo per la vicinanza tecnica con quelli del Cesari, la matita rossa utilizzata per gli incarnati e la nera per gli abiti e i capelli, ma anche per il taglio dell'immagine e la maniera con cui il disegno è eseguito. L'*Autoritratto* che Gian Lorenzo disegnò attorno ai quattordici anni (**fig. 30**),<sup>278</sup> infatti, ricorda i ritratti di Giuseppe Cesari ed in particolare la serie del Louvre, oggi "celata" tra i fogli di Federico Zuccari. Gian Lorenzo, già consapevole delle sue doti artistiche, non ricopia pedissequamente, ma rielabora l'idea del Cesari, la fa sua, la utilizza come punto di partenza e in maniera personalissima, illuminando il viso e gli abiti con vivaci accenti di bianco, ritrae se stesso sul foglio.



**Fig. 30, Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto*, F Firenze, Fondazione H. P. Horne, Inv. 5567.**

---

<sup>277</sup> Si veda la scheda del nostro catalogo 168.

<sup>278</sup> Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto*, matita nera, matita rossa, gesso bianco, 238 x 166 mm., Firenze, Fondazione H. P. Horne, Inv. 5567; si veda Firenze, 2009, pp. 212-214, cat. 2 (con bibliografia precedente).

Il panorama della ritrattistica su carta a Roma tra la fine del Cinquecento e il secolo successivo è, dunque, molto più complesso di quello che comunemente s'immagina e l'idea che Ottavio Leoni fosse l'unico a dedicarsi all'arte del ritratto su carta appare riduttiva. Leoni era senza dubbio lo specialista del genere, dedito quasi esclusivamente all'attività di ritrattista tanto da aver dato vita ad una sorta di grande "impresa del ritratto". Parallelamente però, e spesso con scopi diversi, altri si dedicavano al disegno di ritratto seguendo, come il giovane Bernini, strade diverse e approdando a risultati diversi.

## 7. Le tecniche

*I disegni si fanno per varie vie  
e con diverse materie  
a compiacimento di chi ben li fanno*  
G. B. Armenini<sup>279</sup>

Quando pensiamo ai disegni di Giuseppe Cesari, vengono immediatamente alla mente i fogli color avorio segnati dalla tinta della matita nera e della matita rossa. Effettivamente gran parte della produzione dell'artista si caratterizza dall'uso costante delle matite, tecnica in cui il Cesari eccelleva. Il Cavalier d'Arpino, soprattutto agli esordi della sua carriera, impiegò la penna e gli inchiostri, mentre in vecchiaia si dedicò ai pastelli. Sarebbe un errore, tuttavia, stabilire una sequenza cronologia rigida che associ una tecnica ad un periodo circoscritto della carriera dell'artista, e sarà bene seguire il diverso uso di questi mezzi grafici nello svolgersi del percorso artistico di Giuseppe, capace di servirsi delle matite, della penna e dei pastelli col versatile virtuosismo proprio di un vero "maestro del disegno".

### 7.1 La penna

È il principio degli anni '80 quando Giuseppino, ancora adolescente, disegna il *Sansone con le porte di Gaza* di Düsseldorf che è il primo disegno a noi noto di certa autografia (**cat. 1**). Il progetto per la figuretta del Sansone, che Giuseppe dipinse nella Sala vecchia degli Svizzeri in Vaticano, è eseguito a penna, con tratto sottile e flessuoso e segnato appena dalle morbide velature dell'acquarello. Il disegno nasce nell'ambito dei cantieri vaticani dove ebbero luogo gli avvii artistici di Giuseppino, con la direzione di Niccolò Circignani, e a fianco ad artisti come Giovanni e Cherubino Alberti, Paris Nogari, Giovan Battista Lombardelli. È nell'osservazione di questi artisti e nel segno di una tradizione che da Polidoro da Caravaggio era continuata fino a Taddeo Zuccari e poi a Raffaellino da Reggio, che Giuseppe Cesari impara a usare la penna, strumento preferito dall'artista per tutti gli anni '80. Il tratto sciolto dei disegni a penna e inchiostro, personalissimo fin dalle prime prove, serve a Giuseppe per i fogli di appunti, come lo *Studio per un nudo maschile* di Berlino (**cat. 2**) e per quelli finitissimi come il grande progetto per la *Giustizia di Bruto* del Louvre (**cat. 3**).

---

<sup>279</sup> Armenini, ed. Barocchi, vol. VIII, p. 2006.

Negli abbozzi come il foglio di Berlino o nel disegno con *I due monaci aureolati*, il tratto vibrante della penna che scorre libera sul foglio, ha la funzione di dar forma ai corpi, mentre l'inchiostro, usato con intensità tonali diverse, di definire i chiaroscuri e gli effetti pittorici che modellano le figure, secondo una pratica ben nota e già descritta dall'Armenini.<sup>280</sup>

Diverso, invece, è l'effetto della penna raggiunto nei progetti finiti, come la *Giustizia di Bruto* (1586 ca., **cat. 3**) o il *Progetto per la volta della cappella Olgiati* (**cat. 67**), in cui alla tinta liquida dell'inchiostro si uniscono le striature della biacca, stesa sul foglio con diligente regolarità nel tratteggio, fermo e meticoloso. Era pratica comune a Roma presentare alla committenza progetti finiti di questo genere, anche in più copie e con varianti diverse, come accadde per la *Presentazione di Cristo al tempio*, composizione realizzata dal Cesari attorno alla metà degli anni '90 e nota nella versione del Louvre (**cat. 28**) e in quella della collezione Lachenmann (**cat. 27**). Questa pratica è descritta con attenzione dall'Armenini: "*Il terzo modo, il quale da noi si chiama di chiaro e scuro, non è in altro da questo differente, fuor che ne i lumi, i quali vi si aggiungono di più, e perciò, acciò che quelli vi appariscono, prima si tinge la carta di qualche colore, il quale non abbia corpo, onde, finiti poi i disegni con tutte le ombre che vi vanno, si piglia per i lumi un poco di biacca sottile [...] con la qual poi si vien sutilmente lumeggiando tutte le sommità che debbono apparire nel dissegno [...]. Questa via era al mio tempo molto usa in Roma, perciò che ella è veramente propria per coloro che le opere che sono finte di marmo o di bronzo ritranno dalle facciate o da altri luoghi dipinte*"<sup>281</sup>. Quest'abitudine non verrà abbandonata dal Cesari anche quando, già dalla metà degli anni '90, la pratica delle due matite soppianderà quasi completamente l'uso della penna. La *Ressurrezione di Cristo* del Metropolitan Museum (**cat. 160**), infatti, realizzata in pieno Seicento, conserva le stesse caratteristiche formali dei progetti a penna della prima carriera del Cesari, seppure il dosare gli scuri dell'inchiostro si riveli più esperto, e il tratto più estroso

---

<sup>280</sup> Armenini descrive attentamente l'uso dell'inchiostro per ottenere diverse tonalità di ombre, secondo una pratica comune a Roma: "*Finito che si ha di far i contorni, in vece dell'ombre non si usi più i tratti, ma quivi si piglia inchiostro schietto e buono e dell'acqua chiara, e con questi due estremi è bene che si faccia almeno due mezzi, più chiaro l'uno dell'altro, le quali ombre è costume in Roma di metterle in cocchiglie di mare da i disegnatori che vi sono; di poi si pigliano due penneletti di vaio, i quali ligati et acconci insieme, e conficatosi dentro un astarello che ben stiano stretti, con uno de' quali poi se li dà l'ombra chiara e con l'altro, immolato nell'acqua di subito e succhiato di quella il superfluo, la data ombra si unisce e si sfuma poi agevolmente; et il simile si deve fare della seconda et indi si perviene anco alla terza, e ciò io dico avanti che le altre ombre a fatto si asciugano, perché ci sarebbe assai più fatica quando fossero asciutte ad unirle insieme, che le stessero bene*". Si veda Armenini, ed. Barocchi, vol. VIII, p. 2008.

<sup>281</sup> Armenini, ed. Barocchi, vol. VIII, p. 2009.

e vibrante. È in questi progetti che il Cesari si serve del tratteggio come strumento per sottolineare ombre e lumi. La biacca, infatti, è stesa sul foglio secondo un sistema di tramature che s'infittiscono, incrociandosi, nei punti di più forte concentrazione luministica. L'impiego costante del tratteggio, così come lo vediamo utilizzato nelle stesure della biacca, sarà impiegato dal Cesari nei disegni a matita, dove il mezzo grafico consente più facilmente all'artista di costruire i volumi delle figure secondo reticoli di tratto (**fig. 31**).<sup>282</sup>



**Fig. 31. Giuseppe Cesari, *Giustizia di Bruto* (dettaglio), Parigi, Musée du Louvre, Inv. 10550.**

L'andamento libero della penna, ammorbidito dall'impiego abbondante dell'inchiostro bruno, che quasi discioglie la linea, raggiunge effetti pittorici nelle prime idee, o nei "modelletti" di figura realizzati dal giovane Cesari; diverso e più composto, invece, è l'uso della penna nei progetti finiti e cambia ancora in alcuni fogli di studi, oggi poco noti. Mi riferisco a fogli quali lo *Schizzo per una testa maschile di profilo* (**cat. 129**) o la *Maschera grottesca* (**cat. 105**), entrambi in collezione privata. È difficile a prima vista riconoscere l'autografia arpinesca in questi due disegni; essa appare evidente solo dal confronto tra gli schizzi, annotati

---

<sup>282</sup> Mi pare curioso far notare come l'abitudine al tratteggio si riveli evidente anche nella costruzione delle figure negli affreschi. Nei dipinti del Salone grande del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, ad esempio, tanto prossimi agli occhi del pubblico da poter facilmente osservare i movimenti dei pennelli sul muro, si noterà che il Cesari, per dar rilievo ad alcuni volumi, utilizza i pennelli come fossero le matite, infittendo o sfibrando i reticoli di tratto.

velocemente su un taccuino d'appunti,<sup>283</sup> e le versioni finite, realizzate a matita. I dubbi sulla paternità dei disegni derivano proprio dalla maniera con cui l'inchiostro è steso sul foglio, tratti immediati e spontanei, privi di ogni rifinitura ad acquarello, neutri sulla superficie avorio della carta. Sono questi gli “*schizzi*” di cui parla già Vasari nel capitolo dedicato alla pittura che precede le biografie degli artisti nelle *Vite*: “*Gli schizzi [...] chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovar il modo delle attitudini, et il primo componimento dell'opera; [...] e perché dal furor dello artefice sono in poco tempo a penna o con altro di segnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perchiò si chiamano schizzi*”.<sup>284</sup> I due curiosi disegni a penna, che facevano probabilmente parte di un quaderno d'appunti, testimoniano la primissima fase di elaborazione dell'idea. Sono solo tre, su gli oltre trecento fogli autografi del Cesari ad oggi noti, infatti, i disegni di questo genere,<sup>285</sup> ma dovevano certamente esserne altri esemplari, oggi perduti.

Di modesto interesse per i collezionisti, che cercavano per le proprie raccolte disegni scelti, per lo più finiti, questi foglietti erano per il pittore nient'altro che indicazioni di studio su cui lavorare, e spesso venivano gettati o perduti. Presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma si conserva un nucleo di fogli che proviene direttamente dalla bottega degli Alberti.<sup>286</sup> In un unico volume, che gli eredi vendettero nel 1913 al Gabinetto Nazionale delle Stampe, furono raccolti disegni di diverso genere e diverse mani (per lo più di Cherubino, Giovanni e Alberto Alberti); si tratta di prove per incisione, copie da altri maestri, progetti finiti e numerosissimi fogli di lavoro: sul foglio su cui è abbozzata una *Sacra famiglia* vengono strusciati e puliti i pennelli saturi d'inchiostro (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. F. N. 2935), su un altro sono annotate file di lettere per esercitarsi nella scrittura (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. F. N. 3025), e su un altro ancora appuntati messaggi (“*Voria tu vedessi un sabato de buschare una pelle de chapra*”, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. F. N. 2982). Questa miscellanea, non sempre di qualità, è la preziosa testimonianza del ruolo del disegno nella bottega di un artista. Tra i fogli del fondo romano, molti assomigliano, per tecnica e metodo di scrittura, ai disegni di Giuseppe Cesari che abbiamo appena citato; si tratta di appunti estemporanei realizzati a penna, non rifiniti ad acquarello, come lo *Studio di*

---

<sup>283</sup> Si confronti, ad esempio, lo *Schizzo per una testa maschile di profilo* con la testa di guerriero a matita rossa del Metropolitan Museum (**cat. 130**).

<sup>284</sup> G. Vasari, 1568, ed. Bettarini-Barocchi, 1966-1987, p. 117.

<sup>285</sup> Si vedano i **cat. 105, 129, 257**.

<sup>286</sup> Il volume è stato oggetto di una mostra nel 1984 curata da Kristina Hermann Fiore che ha più volte sottolineato l'aspetto funzionale di questo album. Si veda Roma, 1983-1984.



*testa femminile* di Giovanni Alberti (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. F. N. 3008), che probabilmente sarebbero andati perduti o cestinati se non fossero rimasti nelle mani degli eredi Alberti e passati da qui nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica. Tutto questo per dire che i due schizzi a penna sono esempi inusuali della produzione grafica del Cavalier d'Arpino, dei quali si riesce a comprendere meglio l'autografia solo interpretandoli secondo la destinazione che spettava al foglio.

## **7.2. La matita, “il più perfetto modo”**

*“Visitato dal Cavalier Giosepe d'Arpino, dopo lo haver ammirata la felicità del suo operare, et vedute alcune abbozzature, scherzando disse: ‘Signor Palma fu di mestieri, che io venghi per qualche tempo a star con voi, per imparare il modo di questi vostri abbozzi’, ed egli tosto disse: ‘Venite à piacer vostro, che ve lo insegnerò volentieri et poi verrò con voi a Roma a imparare il modo di finirli’, così chiuse le bocca al Cavaliere”*.<sup>287</sup> Il pungente scambio di battute tra Palma il Giovane e Giuseppe Cesari, che Carlo Ridolfi inventa per dar spazio, nelle sue *Maraviglie dell'arte*, alla polemica che vedeva contrapposti il “colorito” veneziano al disegno fiorentino e romano, pare volerci introdurre alla riflessione sull'uso delle matite nel contesto della grafica arpinesca. Palma e Arpino incarnano nel testo di Ridolfi i due “campioni” dell'arte contemporanea; Venezia e Roma si sfidano, ognuna con le sue armi, a “colpi di disegni”. Se la penna e gli inchiostri erano il mezzo espressivo con cui identificare immediatamente l'estro degli “abbozzi” di Jacopo Palma, nella compostezza accademica delle matite Carlo Ridolfi riconosceva l'arte del Cesari. Lo stereotipo proposto da Ridolfi è, lo abbiamo visto, lontano dalla realtà, ma è pur vero che le matite furono per il Cesari e per la sua bottega il mezzo favorito di lavoro.

Già Giovan Battista Armenini, che era nato a Firenze e aveva soggiornato a lungo a Roma, nel *De' veri precetti della pittura* (1586) descriveva la matita “il più perfetto modo”<sup>288</sup> di disegnare, e la riteneva particolarmente adatta “*per gl'ingnudi et ancora per isprimere ogni astrema perfezzion del disegno*”.<sup>289</sup> A leggere la descrizione dell'Armenini della pratica del disegno a matita, pare quasi vedere uno dei tanti disegni a matita rossa di Giuseppe: “*E così prima si riducono i contorni ne' i proprii luoghi e di poi si vien col medesimo tratteggiando per più vie, ma con tal destrezza, che non te apporti a gli occhi crudezza né durezza alcuna, e*

---

<sup>287</sup> Ridolfi, 1648, ed. Von Hadeln, Roma, 1965, vol. II, p. 204.

<sup>288</sup> Armenini, ed. Barocchi, vol. VIII, p. 2009.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 2010.

*si ricaccia così fino a tanto che si vede finito a modo suo*".<sup>290</sup> L'esempio che, come tutti i pittori della sua generazione, già giovanissimo, Giuseppe aveva tenuto come costante riferimento era, ovviamente, Raffaello. La maniera raffaellesca di far uso della matita secondo un tratteggio fermo, pulito e regolare, era diventato ai tempi del Cesari già "accademia", che pittori come Federico Zuccari consideravano il "più modo perfetto modo" di disegnare. Il ricorrere al tratteggio per costruire le figure, riportarne le ombre sul terreno in isole di tratti lunghi e concentrati, e staccarle dal fondo con segni dritti e distanziati fra loro, infatti, accomuna la pratica a matita dei due artisti. Il Cesari pare guardare a Raffaello, in particolare negli studi singoli di figura, o di gruppi ridotti. Similmente fa Cristofano Roncalli che con il Cesari, almeno fino al primo decennio del Seicento – quando fra i due dovette nascere un violento contenzioso - era collega e, probabilmente, amico. Se l'uso della matita, rossa o nera, interesserà il Cesari lungo il corso di tutta la sua carriera, il pittore sperimenterà l'uso combinato delle due tinte fin da giovanissimo, perfezionando questa tecnica nel corso degli anni '90, parallelamente al consolidarsi dei rapporti con Federico Zuccari. Se a Firenze era pratica diffusa, a Roma i disegni a due tinte conobbero particolare fortuna grazie alla presenza di numerosi artisti fiorentini, Cristofano Roncalli e Domenico Cresti, ad esempio, e di Federico Zuccari che doveva essersi esercitato nell'uso combinato della matita nera e della matita rossa già durante il prolungato soggiorno fiorentino negli anni '70. Giuseppe Cesari, autonomamente rispetto a Zuccari, aveva cominciato a disegnare con le due matite fin da giovanissimo. Nella *Personificazione della Religione* di Francoforte (**cat. 4**) la matita rossa svolge una funzione complementare alla matita nera senza avere un ruolo preciso nella costruzione del disegno. Ripassata sulla traccia della matita nera in filamenti energici, essa pare voler porre l'accento su alcuni passaggi, lungo il perimetro del velo della Religione, nella veste, e sulle mani delle quali il segno rosso suggerisce due o tre versioni diverse, curvando e stendendo l'arto per provarne la posa.

La sovrapposizione delle due tinte poteva avere, come nel caso di Francoforte, una ragione funzionale e didattica, più che estetica. La sovrapposizione dei due colori, infatti, permetteva all'artista di disegnare sullo stesso foglio più versioni dello stesso soggetto e distinguere immediatamente le varianti da apporre al disegno. Ad oggi si conservano solo pochi "esercizi" a due tinte del Cesari. Il *Soldato stante* (**cat. 239**) e lo *Studio per Ercole e l'Idra* (**cat. 241**) del Kupferstichkabinett di Berlino mostrano in quale modo Cesari lavorasse con le due matite all'elaborazione dell'invenzione.

---

<sup>290</sup> *Ivi*.

Diverso è, invece, il caso del *Ritratto di Sisto V in ginocchio* del Teylers Museum di Haarlem (**cat. 19**) in cui la matita rossa delinea le carni del pontefice e la veste purpurea, mentre la nera è riservata alle vesti, alla barba e ai capelli del Papa, oltre che alla rifinitura dei dettagli del volto. I colori delle due matite non hanno qui funzione di studio, come nei due disegni di Berlino, esse hanno piuttosto una finalità puramente estetica. Dell'uso delle due matite combinate assieme, parla Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: “Oltre al servire ciascuna di esse da per sé, per uso di disegnare disegni, o rossi o neri, serve ancora adoprandosi l'una e l'altra insieme da intendenti e pratici pittori, o sia in carte colorate (lumeggiandole col gesso) o sia in carte bianche, per condurre a perfezione, teste al naturale, e figure tanto vaghe, che paiono colorite”.<sup>291</sup> Baldinucci spiega come la combinazione delle due tinte fosse particolarmente adatta per le “teste al naturale”, ossia i ritratti, che conferiva loro quegli effetti coloristici che le avrebbero in un certo qual modo avvicinate al colore della pittura, e dunque al “naturale”. Come nella scultura classica in cui venivano adoperate quante più accortezze per rendere il volto ritratto realistico (le pietre colorate per gli occhi, oppure il rame steso sul bronzo per dar colore alle labbra), così questo genere di disegni trovava nel colore delle due matite combinate assieme il mezzo per raggiungere lo stesso fine.

L'alternarsi delle due matite sulla carta rimane la tecnica usata dal Cesari con più frequenza, anche nei disegni finitissimi della piena maturità che egli realizzava come doni o, forse, come opere da mettere in vendita per i collezionisti più appassionati.<sup>292</sup> La serialità di tali artefatti, che per lo più rappresentano scene mitologiche (come *Teti che riceve il giovane Achille* **cat. 223**, la *Ninfa violata da un gruppo di satiri*, **cat. 222**, oppure la *Galatea*, **cat. 218**, donata dal Cesari all'amico Marino) potrebbe suggerire che l'idea della messa in commercio di questi “cartonetti” non sia del tutto infondata. Così la squisita finitezza di questi fogli ne dimostrerebbe la natura di opere autonome.

Qui l'uso delle due matite, si fa raffinato e sapientissimo. I colori, infatti, paiono moltiplicarsi sul foglio e la capacità tecnica dimostrata da Giuseppe Cesari nella realizzazione di tali “operette”, disegnate per il gusto degli occhi, raggiunge l'eccellenza.

In *Teti che riceve il giovane Achille*, ad esempio, disegnato su un grande foglio di carta avorio, alla matita nera è riservato il compito di costruire la scena per intero, e alla tinta rossa, più chiara, di descrivere le vesti e le carni dei personaggi. Il nero ha gradazioni tanto diverse

---

<sup>291</sup> Baldinucci, 1681, ed. Parodi, *ad vocem* “Matita rossa e nera”, p. 92.

<sup>292</sup> Si veda il capitolo V del nostro lavoro, ed in particolar il paragrafo intitolato *Usi e riusi* (5.4), in cui è approfondito il problema dei disegni a doppia matita realizzati per essere donati o venduti.

da riuscire a creare effetti d'incredibile varietà cromatica: nei fusti degli alberi il tratteggio è fittissimo, e raggiunge le gradazioni più profonde, quando i segni della matita si diradano a delineare il movimento della luce filtrata dalle fronde, tende al grigio tenue, e quando il tratto della matita viene sfumato, ammorbidito dalle dita del pittore, per descrivere la corteccia dei tronchi nelle sue asperità o nei punti, invece, dove esse diventa liscia, assume una *nouance* ancora diversa. La matita nera cambia di tono a seconda di come il pittore ne utilizza la punta: con una matita finissima il Cesari delinea con accuratezza micro ottica i movimenti delle vesti, e concentrando il segno leggero della matita sotto il rosso, come sul torace del centauro, tornisce i volumi muscolari dei corpi; con una punta più morbida il pittore si dedica alle foglie degli alberi e agli scuri delle ombre, e con la stessa, inumidita con la saliva o con il colore ad olio essa dà risalto ad alcuni passaggi, come il bordo della veste di Teti che svolazza mossa dal vento.

L'abitudine di umidificare la punta delle matite per dar risalto al segno, è un mezzo coloristico a cui il Cesari ricorre frequentemente, soprattutto nei disegni a matita più rifiniti. Ne è esempio lo splendido *Narciso* di Francoforte (cat. 142, fig. 32) in cui la punta del naso del giovane, i bordi della bocca, i riccioli della chioma, ed altri dettagli, sono intermante ripassati con una punta più umida. L'effetto "grasso" della matita nera fu ottenuto dal pittore, lo dicevamo, bagnando con della pittura, o semplicemente inumidendo con la saliva, la pietra nera.



Fig. 32. *Narciso* (dettaglio), Francoforte sul Meno, Städelches Kunstinstitut, Inv. 4100.

### 7.3. I pastelli

All'Albertina di Vienna è conservato un grande studio per una testa virile volta di profilo. Il foglio, ricondotto a Giuseppe Cesari da Philip Pouncey, era un tempo catalogato tra le opere di Bramantino. L'attribuzione all'artista lombardo credo fosse dovuta unicamente alla tecnica con cui il foglio fu eseguito. Sulla carta, preparata con una tinta bruna, infatti, si alternano la matita nera, la rossa, le striature della la biacca e i colori di altre pietre, il marrone ed il rosa, ad esempio. Questa curiosa combinazione dovette far pensare ad un artista del nord, magari lombardo, che, seguendo le orme di Leonardo, aveva dato vita a questo colorato disegno.

È il 1584 quando Giovanni Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* accenna alla genesi italiana dei colori a pastello: “Non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare che si dice a pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori che di tutti si possono comporre. Il che si fa in carta, e molto fu usato da Leonardo da Vinci, il qual fece le teste di Cristo e de gl'apostoli a questo modo, eccellenti e miracolose in carta. Ma quanto è difficile il colorire in questo nuovo modo, tanto è egli facile a guastarsi”.<sup>293</sup> Il pastello ebbe diffusione rapida in Italia e alla fine del Cinquecento, solo per citare qualche esempio celebre, Barocci ne era maestro in Umbria, il Cigoli in Toscana, e i Bassano a Venezia. Roma, per quel che ne sappiamo, fu in qualche modo meno interessata all'uso del pastello almeno fino al Seicento, quando ormai questa tecnica era ampiamente diffusa e molto di moda. È proprio in pieno Seicento, attorno alla metà degli anni '30, che Giuseppe Cesari cominciò a dedicarsi assiduamente ai disegni a pastello. È noto un solo pastello realizzato prima di questa data, ossia il *Guerriero caduto sotto Tullo Ostilio* del Louvre (**cat. 137**) studio per una delle figure dell'affresco con *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* (1597-1601) Il foglio, fieramente firmato in basso a destra, è il primo pastello noto, nonché il più pregiato, realizzato dal Cesari. I pastelli tardi, invece, non sono certo da annoverare tra le opere più riuscite dell'artista e, anzi, alcuni di essi paiono di qualità talmente mediocre da far pensare a opere realizzate dalla bottega, forse dal più fedele allievo del pittore negli ultimi anni di vita, il figlio primogenito Muzio. Il Cesari doveva essersi dedicato con costanza ai disegni realizzati a pastello, tanto che in casa del cardinal Antonio Barberini, accanto ad un disegno di Guercino, ne erano esposti ben cinque di sua mano.<sup>294</sup> I pastelli, la cui espressività poteva facilmente accostarli

---

<sup>293</sup> Ciardi, II, Firenze, 1974, vol. II, p. 170.

<sup>294</sup> La prima menzione dei cinque disegni si trova nell'inventario dei beni del cardinal Antonio Barberini redatto nel 1671: “Cinque Disegni del Cav. Re Gioseppe in pastello Con Sue Cornice d'orate no. 5-20”. Essi si trovavano nella “Casa grande”, ossia nel palazzetto di Via dei Giubbonari, nei pressi di Campo de' Fiori, dove il

alle opere di pittura, erano veloci da realizzare e più facili da diffondere sul mercato dell'arte e c'era chi, come Guido Reni, a pastello riproduceva, probabilmente per venderli, parte delle proprie opere.<sup>295</sup>

Non sappiamo, tuttavia, se i pastelli del Cesari fossero diretti alla vendita oppure se fossero strumenti di lavoro. Solo alcuni, servirono da modelli per un dipinto e mi riferisco, ad esempio, alla *Sant'Antonio abate* (**cat. 259bis**) sulla base del quale il Cesari dovette dar vita al *Sant'Antonio in preghiera* (1638-1640) della Pinacoteca capitolina (Roma, Pinacoteca capitolina, Inv. 157).

Certamente, a prescindere dalla funzione di questi disegni, stupisce come a pochi anni dalla morte, ormai anziano e di poca inventiva, il Cesari si dedicasse a una tecnica che solo di rado – per quanto ne sappiamo – aveva sperimentato negli anni più fecondi della sua attività. Costruiti su una traccia di matita rossa, spesso su carte tinte o preparate, i “testoni”, dall'inquadratura ravvicinata, uniscono il tratteggio ormai lungo e sfilacciato dell'ultima maniera del Cesari, ad aloni di tinta sfumati, che a volte paiono come “annacquati” nelle stesure larghe, e colpiscono i colori bizzarri, quasi allucinati, i blu accesi, i gialli paglia. A queste opere sono legati, per questioni iconografiche, i dipinti realizzati dal Cavaliere nell'ultimo decennio della sua carriera. Intendo, ad esempio, l'*Annunziata* della collezione Luigi Ciaroni di Pesaro, il *Cristo deriso* del Museo di Capodimonte di Napoli (Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 388) o le *Tre Marie* di collezione privata. Visioni ravvicinate dei personaggi, accostati l'uno all'altro nello spazio angusto delimitato della cornice, nelle quali manca ogni tipo di azione, ridotta alla presenza sola dei volti dei suoi protagonisti. Maschere, più che volti, segnati, proprio come i pastelli del Cesari, da un senso di malinconia che traspare dagli occhi rigonfi, in qualche modo stanchi. Nelle figure dei pastelli degli anni '30,

---

prelato abitò fin dalla fine degli anni '50, al suo ritorno a Roma dalla Francia. La seconda menzione dei cinque disegni, invece, compare nell'inventario della donazione del cardinal Antonio, che avvenne nel 1672. Segnalati al n. 207 dell'elenco sono i “*Cinque disegni del Cav.le Giosepe in Pastello con Sue Cornice d'orate 20-*”. Essi dovettero passare in eredità al cardinal Francesco Barberini. I beni menzionati nell'inventario numerati dall'1 al 218, infatti, spettarono a Francesco. Si veda: M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p. 318, n. 351, p. 344, 207.

<sup>295</sup> Carlo Cesare Malvasia cita alcuni disegni a pastello realizzati dal Reni per le teste di Elena e di Paride per il celebre *Ratto di Elena* del pittore bolognese. Questi pastelli sono oggi perduti. Si conoscono, tuttavia, alcuni pastelli che il maestro eseguì in riproduzione di alcune parti dei propri dipinti e che forse erano destinati alla vendita come opere autonome: il *San Francesco* a pastello della Gemäldegalerie di Dresda che ripete la testa del santo della chiesa dei Girolamini a Napoli e due *Ecce Homo*, uno conservato presso la Galleria Corsini a Roma e l'altro presso la Pinacoteca di Bologna.

ad eccezione della *Vergine Maria* (**cat. 263**), non si riconosce alcun personaggio né religioso né mitologico e questi disegni paiono ancora più misteriosi. Sono forse questi gli ultimi, stanchi esperimenti di un Giuseppe Cesari ormai settantenne.

#### **7.4. La carta**

Merita una nota, seppur breve, la carta. La carta aveva un ruolo fondamentale nella realizzazione dei disegni finiti. Il Cesari disegnava generalmente su carta avorio; più rara, nell'opera grafica di Arpino, è, invece, la carta cerulea, diffusa soprattutto a Venezia e nel nord Italia. I disegni carta azzurra, infatti, sono pochissimi, ma forse i più affascinanti e raffinati dell'intero *corpus* grafico de Cavalier d'Arpino. Non a caso il primogenito Muzio recuperò a Piazza Navona, ad un anno dalla morte del padre, uno studio che più di quarant'anni prima Giuseppe aveva disegnato per la cappella Olgiati (**cat. 69**). I disegni di su carta azzurra che conosciamo sono tutti studi realizzati dall'artista con la matita nera e illuminati dalla biacca. La carta cerulea è più ruvida e permette al Cesari di creare effetti di sfumato che raramente raggiunge nei disegni su carta avorio. La punta della matita si sfalda sulla carta, e la biacca, stesa non per striature sottili e precise, ma in aloni soffici, risalta brillante a contrasto col fondo del foglio.

## 8. “*La sua bella maniera ha fatto scuola*”: Giuseppe Cesari e la sua bottega<sup>296</sup>

### 8.1 Attorno a Giuseppe: collaboratori, allievi, apprendisti

Sono i primi anni del Seicento quando Ottavio Rossi fotografava così, in una lettera indirizzata all'amico pittore Pietro Marone, il contemporaneo panorama artistico della capitale: “*non ardirei di sottomettere il Carraccio e Michel'Angelo da Caravaggio al Cavaglier d'Arpino, ma vi dirò bene che questi tre formano il triumvirato nella pittura. È vero, che 'l più stimato dalla Fortuna è il Cavaliero perché egli partecipa più che non fan questi due (che son l'un bolognese, e l'altro lombardo) del felicissimo ascendente di Roma*”<sup>297</sup>. La lettera fu pubblicata dal Rossi un ventennio più tardi, nel 1621, quando Giulio Mancini lavorava alle sue *Considerazioni sulla pittura* dove Arpino compariva tra i protagonisti della scena artistica romana: “*Acquistando fama, da quel tempo in qua non è uscito opera pubblica e d'importanza dove egli non habbia avuto participatione o sopraintendenza*”<sup>298</sup>.

Le pagine dedicate al Cesari da Giulio Mancini aiutano a capire come, a vent'anni di distanza dalla lettera di Ottavio Rossi, quando Giuseppe in città ricopriva un ruolo di vero e proprio “dittatore” della scena artistica e del mercato romano, la fama del Cavaliere restasse indiscussa. Basterebbe scorrere il catalogo delle opere del Cavaliere, tuttavia, per rendersi conto che dopo la metà degli anni '10 per l'artista era iniziato un periodo di progressivo infiacchimento. Il Cavalier Giuseppe, infatti, continuava a dipingere opere per committenti privati o destinate alla provincia romana in cui si ripetevano invenzioni di repertorio, rielaborate perlopiù su vecchi disegni riadattati per l'occasione. Sarebbe un errore, tuttavia, considerare la carriera del pittore solo come un rovinoso e inarrestabile calo qualitativo, dovuto al venir meno della creatività o all'avanzare dell'età.<sup>299</sup> Conscio di non essere più in

---

<sup>296</sup> Sulla bottega di Giuseppe Cesari si segnala: Röttgen, 2004, pp. 19-24.

<sup>297</sup> La lettera di Ottavio Rossi fu pubblicata dallo stesso Rossi nel 1621, ma composta probabilmente tra il 1600 e il 1606. La rese nota agli studi Luigi Spezzaferro. Si veda Spezzaferro, 1981, vol. I, pp. 273-274. La missiva è inoltre citata in Röttgen, 2002, p. 170, n. 244.

<sup>298</sup> Mancini, 1621, ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. I, p. 238.

<sup>299</sup> Anche Luigi Lanzi attribuisce all'età il calo qualitativo dell'opera di Arpino, artista capace di dipingere secondo “*due maniere*”: “*L'una è lodevole, con cui dipinse l'Ascensione a Santa Prassede e vari Profeti di sotto in su, la Madonna nel cielo di San Giovanni Grisogono, ove si segnalò in colorito, la loggia di casa Orsini, e nel Campidoglio la Nascita di Romolo e la Battaglia fra i Romani e i Sabini [...]. L'altra sua maniera è libera molto e negletta, e questa usò troppo spesso, parte per intolleranza di studio, parte per vecchiezza, siccome vedesi in*



grado, né forse interessato a seguire più cantieri allo stesso tempo, come aveva fatto per tutti negli anni '90, e produrre in proporzioni industriali dipinti profani o pale d'altare destinate ai committenti più in vista della capitale, Giuseppe Cesari nel corso degli anni '20 seppe "reinventare", o meglio aggiornare, il proprio *status* in città, da attore protagonista della pittura romana a abile gestore della propria fama.<sup>300</sup> In questa "metamorfosi" la bottega del Cesari, il suo *entourage* di collaboratori e adepti, svolse un ruolo decisivo.

Sarà tuttavia necessario fare un passo indietro per capire la genesi, lo sviluppo e il progressivo modificarsi della bottega di Giuseppe che a Roma rappresentò, fin dagli anni '90 del Cinquecento, uno dei maggiori poli di attrazione per artisti di passaggio e per coloro che volevano essere avviati alla professione di pittore.

Il progressivo ingrandirsi della bottega del Cavalier d'Arpino dovette avvenire proprio nel corso dell'ultima decade del secolo, anni questi, per il Cesari, di frenetica attività artistica. Il successo raggiunto tra la fine degli anni '80 e il principio del decennio successivo aveva in poco tempo assicurato al giovane arpinato commissioni, pubbliche e private, che lo avrebbero tenuto occupato fin'oltre lo scadere del secolo. La decorazione della Certosa di San Martino a Napoli (1589 - 1595), la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1591 - 1593), la cappella Olgiati in Santa Prassede (1593 - 1595), la loggia Orsini (1594 - 1595) e il salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio (al quale il Cesari comincia a lavorare alla fine del 1595), sono solo alcuni dei cantieri più importanti che tenevano occupato l'artista in questi anni, senza contare gli impegni pubblici e le preoccupazioni legali, come il coinvolgimento del fratello Bernardino nell'oscura vicenda criminale che Carel van Mander racconta con *verve* giornalistica nelle pagine del suo *Schilder-Boeck*.<sup>301</sup> Per gestire l'incredibile mole di impegni, il Cesari aveva ideato un sistema per gestire i suoi collaboratori in maniera che il

---

*tre altre storie del Campidoglio fatte nella medesima sala quarant'anni dopo le prime*". Lanzi, 1795-1796, ed. Capucci, 1968-1974, vol. I, pp. 335-336.

<sup>300</sup> Per il ruolo di Giuseppe Cesari a Roma dagli anni '20 in poi, si veda, oltre alla monografia dedicata al pittore da Herwarth Röttgen nel 2002, ma anche Roma, 1994-1995, in particolare le pp. 190-195.

Mi pare particolarmente interessante ricordare che nel corso degli anni '20 il Cavalier d'Arpino, dopo essere stato eletto " Rettore dello Studio dell'Accademia" assieme a Cristoforo Roncalli, Antonio Tempesta, Giovanni Baglione e Gian Lorenzo Bernini (Wazbinski, 1994, p. 219), partecipò attivamente alle attività dell'Accademia di San Luca nelle vesti di professore di disegno. A rotazione i professori, con l'aiuto di un assistente più giovane, erano incaricati dell'insegnamento, ed in particolare dell'insegnamento del disegno dal vero. Arpino fu il primo a ricoprire questa carica, affiancato da un giovane francese, Robert Picou. Antonio Tempesta fu accompagnato da Andrea Sacchi, Giovanni Baglione da Alessandro Bottoni e Ottavio Leoni da Pietro da Cortona.

<sup>301</sup> Op. cit. in Röttgen, 2002, p. 552-553.

lavoro potesse essere portato a termine anche senza la sua costante presenza. Perin del Vaga, al quale Giuseppe dovette ispirarsi per far fronte alle richieste della committenza, aveva seguito l'esempio del maestro Raffaello<sup>302</sup> ed era stato l'ultimo, a Roma, in grado di organizzare una bottega dalla dimensione "industriale".<sup>303</sup> Il Cesari aveva bisogno di assistenti fidati, come il fratello Bernardino, di allievi indottrinati alla "maniera arpinesca" e di lavoranti a giornata che si alternassero sui ponteggi per preparare i materiali, completare gli affreschi, ritoccare i particolari. L'"*atelier* Arpino" doveva essere in città un importante laboratorio in cui produrre e imparare al contempo.<sup>304</sup> Per alcuni la bottega del Cesari aveva significato l'avvio alla carriera nel contesto artistico romano: è celebre il caso di Caravaggio così come ce lo racconta Giovan Pietro Bellori che apre la biografia dell'artista con il suo arrivo a Roma "*senza recapito e senza provvedimento*";<sup>305</sup> qui riuscì ad ottenere un incarico presso la bottega di Giuseppe: "*Michele dalla necessità costretto andò a servire il cavalier Giuseppe d'Arpino, da cui fu applicato a dipinger fiori e frutti sì bene contrafatti che da lui vennero a frequentarsi a quella maggior vaghezza che tanto oggi diletta*".<sup>306</sup> Secondo Bellori Caravaggio presso lo studio di Arpino dipingeva verzure o poco altro. Che la notizia sia vera o solo fantasia del Bellori, essa ci permette di immaginare che anche nella bottega di Giuseppe alcuni dei collaboratori ricoprirono ruoli mirati e limitati nel processo di esecuzione di un dipinto.<sup>307</sup> Negli stessi anni o poco dopo il passaggio del Caravaggio presso la bottega di Arpino, un altro lombardo, da poco giunto a Roma, Tanzio da Varallo, era stato accolto presso

---

<sup>302</sup> A proposito dei metodi adottati da Raffaello nella sua bottega si veda Shearman, 2007, pp. 83 – 95.

<sup>303</sup> Marciari, 2009, pp. 197 – 223.

<sup>304</sup> Di grande interesse, a questo proposito, sono le pagine che Luca Calenne dedica alle presenze "minori" nello studio di Arpino, restituendo l'idea di una bottega che a lungo rappresentò a Roma la tappa obbligata per tutti coloro che volevano essere avviati al disegno e alla pittura. Calenne, attraverso la lettura dei documenti, riporta alla luce nomi di pittori oggi misconosciuti, che frequentavano l'*atelier* di Arpino per imparare a disegnare e dipingere, come Mario Trotta di Caserta che nel 1612, nel corso del processo contro Agostino Tassi, accusato dello stupro di Artemisia Gentileschi, dichiarava di aver passato alcuni mesi presso lo studio del Cavaliere (Calenne, 2010, p. 101, n. 47), oppure l'orvietano Guidobaldo Abbatini, formatosi prima presso la bottega dal Cesari e poi in quella del Bernini (Calenne, 2010, pp. 101-102, p. 102, n. 48, con bibliografia precedente).

<sup>305</sup> Bellori, 1672, ed. 2009, p. 213.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> A volte gli assistenti del Cesari lavoravano in collaborazione con altre botteghe per conto del maestro. Interessante, e ancora da chiarire nello specifico, è il rapporto fra la bottega di Giuseppe Cesari e quella di Paul Brill. Sono numerosi, infatti, i dipinti di Brill in cui le sole figure furono eseguite dalla bottega del Cavalier d'Arpino se non, addirittura, dallo stesso Giuseppe. Si veda Cappelletti, 2006, p. 233, cat. 41 e 41a, p. 245, cat. 58, p. 262, cat. 86, p. 312, cat. 185.

lo studio dell'artista. È nella capitale pontificia, infatti, che lo ricorda nel 1701 Lazaro Agostino Cotta quando scrive che *“nelle Accademie di Roma ebbe il Tanzio li principij, e l'inoltramento a grandi cognitioni”*,<sup>308</sup> con il termine “accademia” Cotta vuole certamente intendere quelle “scuole” che artisti di primo piano come Arpino tenevano presso i propri studi; e proprio alla “scuola” di Giuseppe Cesari, lo ha dimostrato un interessante gruppo di documenti da poco resi noti, era stato ammesso il giovanissimo Tanzio al suo arrivo a Roma.<sup>309</sup>

Parallelamente alla gestione e alla produzione della bottega, il Cesari doveva dedicarsi all'insegnamento, destinato non solo ai collaboratori più stretti ma anche a quanti volessero imparare a dipingere e, prima ancora, a disegnare. Le curiose testimonianze rilasciate durante il processo al Cesari nel 1607 da due sconosciuti aspiranti pittori, parte di quel “sottobosco” di artisti che affollavano la Roma al principio del nuovo secolo, aiutano a capire quanto la bottega di Arpino rappresentasse a Roma un polo di attrazione per l'apprendimento artistico. Giovan Domenico da Pontecorvo, domestico presso il vescovo d'Aquino e aspirante pittore, racconta così la sua frequentazione della bottega del Cavalier d'Arpino: *“non sono molto pratico delle case del Cavalier d'Arpino perché non andavo, né trattavo con lui se non con occasione che io gli andavo a mostrare i disegni che io faceva”*.<sup>310</sup> Del garzone si ricorda anche il Cesari: *“Io cognosco questo Giovan Domenico da Ponte Corvo che è un garzone che sta in casa de Monsignor d'Aquino che va disegnando et a me porta li suoi disegni et è qualche anno che io lo conosco. Questo Giovanni Domenico ha magnato qualche volta in casa mia perché son solito, quando vengono lì questi giovani a mostrarmi qualche cosa, io li*

---

<sup>308</sup> Cit. in Porzio, 2000, p. 125.

<sup>309</sup> Ferdinando Bologna ha provato a far luce sul problema del periodo giovanile di Tanzio in un contributo alla mostra dedicata al pittore nel 2000. Si veda Bologna, 2000, pp. 31-40.

È, tuttavia, Giuseppe Porzio, grazie al ritrovamento di alcuni importanti documenti, ad aver fatto chiarezza sull'avvio romano del pittore lombardo (si veda Porzio, 2009). Giuseppe Porzio, infatti, propone la lettura di una disputa giudiziaria tenutasi a Napoli nel 1610 per ragioni patrimoniali tra Tanzio e Apollonia Aversano. Il pittore lombardo, che dichiara di avere all'epoca del processo venticinque anni, racconta di sé in questi termini: *“Sono circa anni dudeci che io sono partito da mia casa, et venni in Roma con altri miei paesani dove me fermai circa anni tre, lavorando all'opera del Cavaliero Giusepo de Arpini et poi me ne venne in Nap[oli]”* (Porzio, 2000, p. 128). La notizia fornita da Tanzio pare confermata da un amico del pittore, il bavarese Jacob Ernst Thman von Hagelstein (1588-1653), che a Roma si era avvicinato ad Adam Elsheimer e si era poi trasferito a Napoli. Il tedesco, infatti, conferma che Tanzio a Roma aveva passato *“circa anni tre con lavorare l'opera del Cavaliero Giuseppe de Arpino”* (Porzio, 2000, p. 129). Da queste informazioni si può dedurre che Tanzio fosse arrivato a Roma tredicenne, attorno al 1598, per partire circa tre anni dopo, non più tardi del 1601.

<sup>310</sup> Archivio Storico Capitolino, CC, b. 1255, fol. 129.

*fo nettare qualache cocciolo, [macinare] qualche colore, et li do qualche cosa da mangiare una pagnotta et cose simili*<sup>311</sup>. Come Giovan Domenico da Ponte Corvo, anche Fabrizio Brianzo, consigliato dal duca di Acquasparta, frequentava l'abitazione del Cesari per far correggere i fogli su cui copiava le maggiori opere della città. Dopo essere stato alla Farnesina, a Santa Maria Maggiore, a Palazzo Farnese e in Campidoglio, infatti, l'aspirante pittore si rivolgeva al Cesari: *“detto Cavaliere mi insegnava a disegnare, gli mostro i disegni che io faccio et lui me gli corregge et mostra li errori che io faccio”*,<sup>312</sup> e ancora: *“li disegni che io portai a vedere al detto Cavaliere erano certi disegni che io avevo fatto a Belvedere quali li vidde e disse che andavano bene”*<sup>313</sup>.

Le due testimonianze risalgono al 1607. Siamo al principio del secolo, il Cavalier d'Arpino è ancora all'apice della sua carriera ed in città gli esperti lo considerano uno dei pittori più capaci a cui rivolgersi per ottenere giudizi e consigli utili riguardo i propri lavori. Giovan Domenico da Pontecorvo e Fabrizio Brianzo non dovevano, infatti, essere i soli a frequentare lo studio del Cavalier d'Arpino. Con il passare del tempo, con il lento affievolirsi della richiesta da parte della committenza, Giuseppe Cesari dovette sfruttare la fama raggiunta alla fine del secolo precedente per presentarsi sulla piazza romana come l'unico pittore nato nel secolo del Rinascimento capace di garantire ai giovani aspiranti alla professione un insegnamento secondo le pratiche della tradizione cinquecentesca. Quella che era l'abitudine, forse saltuaria, di accogliere nel suo studio quei giovani desiderosi di imparare a disegnare e dipingere, dovette diventare nel tempo una vera e propria attività che si affiancava, privatamente, al programma di lezioni proposte dell'Accademia di San Luca.

È interessante a tal proposito la testimonianza di Giovan Pietro Bellori che, nel definire il tirocinio seguito dal giovane Andrea Sacchi presso la bottega dell'arpinate, fa riferimento a una “scuola” tenuta da Giuseppe Cesari.<sup>314</sup> Bisognerà riflettere su questo termine per capire a cosa si riferisse realmente Bellori. La differenza fra “bottega” e “scuola”, lo faceva notare recentemente Patrizia Cavazzini, non è del tutto chiara,<sup>315</sup> ma probabilmente con il termine “bottega” si voleva indicare l'ambiente e l'insieme degli individui che collaboravano alla realizzazione materiale degli artefatti artistici, e con il termine “scuola”, invece, si faceva riferimento a quell'ambiente in cui si imparavano le tecniche artistiche. La “scuola” del

---

<sup>311</sup> *Ibidem*, fol. 339.

<sup>312</sup> *Ibidem*, fol. 146v-147.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> Bellori, 1672, ed. Torino 2009, vol. II, pp. 536-537.

<sup>315</sup> P. Cavazzini, 2008 p. 54.

Cesari di cui parla Bellori doveva assomigliare piuttosto ad un corso riservato a pochi giovani aspiranti alla professione di pittore, basato su metodi d'insegnamento tradizionali che guardavano per lo più all'apprendimento pratico, e lontano dagli intellettualismi dello Zuccari, a cui il Cavalier d'Arpino non fu mai veramente interessato. Giuseppe curava per prima cosa l'insegnamento del disegno che, per un pittore come il Cesari, legato alla tradizione Cinquecentesca, era la sola base della “buona pittura” e per imparare a disegnare bisognava esercitarsi a ricopiare le opere dei grandi maestri e, in primo luogo, del capo bottega.



**Fig. 33. Pier Francesco Mazzucchelli, detto Morazzone (?), *Sant'Ambrogio* (copia da Giuseppe Cesari), collocazione attuale sconosciuta.**

Ne è esempio un disegno, attribuito al Morazzone (**fig. 33**), che, come altri lombardi, orbitava attorno alla bottega del Cesari,<sup>316</sup> ricavato dal *Sant'Ambrogio* della cappella Olgiati in Santa

---

<sup>316</sup> È il padre oratoriano Sebastiano Resta che per prima dà testimonianza di un apprendistato del Morazzone presso il Cavalier d'Arpino (si veda Nicodemi, 1956, pp. 281-282). Per i contatti tra il Morazzone e il Cavalier d'Arpino si veda anche Röttgen, 2002, p. 532; Stoppa 2003, pp. 19-31.

Prassede. La proposta di attribuzione al Morazzone è ancora da confermare,<sup>317</sup> tuttavia il foglio potrebbe essere opera del giovane Morazzone, tratta dalle “*belle opere di Roma, sì antiche come moderne*”<sup>318</sup>, che il pittore lombardo aveva realizzato a Roma negli anni di studio.<sup>319</sup>

Oltre all’esercizio sulle opere dei maestri e del capo bottega, tuttavia, gli allievi dovevano esercitarsi nel disegno dal modello. Il disegno “dal vero” era nel Seicento una pratica ormai ampiamente diffusa che a Roma aveva preso piede fin dagli ultimi anni del Cinquecento: la posa del modello veniva studiata con disegni rapidi, rifiniti in un secondo tempo e adattati a seconda delle necessità. Probabilmente anche nella “scuola” di Giuseppe Cesari ci si esercitava davanti a un modello. Un magistrale foglio su carta azzurra del Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze databile attorno al 1600 ne è la prova (**cat. 172**).

Il disegno raffigura un giovanotto in posa, con la vita appena coperta da un panno per nascondere le nudità. La freschezza di questo disegno, il volto non convenzionale ma, anzi, caratterizzato nella sua fisionomia, testimonia che il protagonista di questo foglio è un giovane modello. L’ipotesi è tanto più confermata da un secondo disegno, conservato presso la Kunsthhaus di Zurigo (**cat. 173**), passo successivo allo studio “dal vero”. Lo studio di Firenze, infatti, venne rielaborato, perfezionato, polito, e trasformato in soldato, con l’aggiunta degli “abiti di scena”, l’armatura, i calzari e un vistoso elmo piumato.

## 8.2. Metodi e materiali

Non sappiamo esattamente dove avesse sede la “scuola” di Giuseppe Cesari, ma possiamo immaginare che il Cavalier d’Arpino continuasse ad utilizzare lo studio avuto in concessione sul finire del Cinquecento dai conservatori capitolini per permettergli di raggiungere facilmente il cantiere del Salone del Palazzo in Campidoglio, parallelamente alla bottega

---

<sup>317</sup> L’attribuzione è stata avanzata dalla casa d’aste londinese Philipps; e, a detta di Giulio Bora (comunicazione orale), essa parrebbe interessante anche se non sicura; la carta cerulea, utilizzata di frequente dai lombardi, potrebbe incoraggiare nel confermare al Morazzone la paternità del foglio.

<sup>318</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, p. 285 [187].

<sup>319</sup> Era pratica comune ricopiare le opere dei maestri; Analogo è il caso del poco noto pittore di Brouges Jean Boucher di cui si conoscono alcuni disegni firmati e datati. Il pittore soggiornò a Roma attorno alla metà degli anni ’90 del Cinquecento, e dovette frequentare lo studio di Arpino. Dall’Incoronazione di Maria (1590-1591 ca., Röttgen, 2002, cat. 21) trasse, ad esempio, un disegno, *Due teste maschili*. Si veda Bourges, 1988, pp. 145-175, cat. D2.

dislocata nel palazzo di via del Corso che il Cesari aveva acquistato nel 1604 e in cui abitava con la madre e il fratello già nel 1606<sup>320</sup>.

Nel 1607 i beni del Cesari furono requisiti per ordine del cardinal Scipione Borghese e ne fu redatto un inventario particolareggiato.<sup>321</sup> Affianco ai dipinti, propri e di altra mano, che il Cesari conservava nello studio, compaiono gli strumenti di lavoro della bottega dell'artista: "*Diverse Stampe legate in due fascette*"<sup>322</sup>, "*una cassetta bianca con alcuni lucidi dentro*"<sup>323</sup>, disegni vari, stauette di bronzo e busti di gesso, probabilmente utilizzati come modelli. Tra i disegni menzionati nell'inventario, alcuni paiono avere importanza maggiore. Il redattore dell'elenco, infatti, di tutti i disegni conservati nello studio del Cesari, fornisce una descrizione più precisa di appena una decina di fogli. Ci si domanda come fossero esposti questi disegni che non erano ammassati in cartelle o scatole come accadeva, invece, ai fogli di studio o di minor pregio. Perché il compilatore dell'elenco catalogasse questi disegni, essi erano probabilmente esposti in bella vista nello studio del pittore, magari in cornice, e dovevano essere stati riconosciuti come opere di pregio, tanto che nell'inventario sono descritti con la stessa cura dedicata ai dipinti, menzionandone la tecnica e il soggetto. Tra i disegni citati, colpisce un gruppo di fogli che raffigurano diverse "porzioni" della *Trasfigurazione* di Raffaello.<sup>324</sup> Si tratterebbe, apparentemente, di copie, derivate dalla tavola di San Pietro in Montorio, tuttavia non è improbabile che i disegni menzionati fossero degli autografi di Raffaello. Sappiamo, infatti, che il Cavalier d'Arpino collezionava i disegni dell'urbinate e uno dei fogli citati nell'inventario del 1607, quel "*disegno in Carta Torchino d'un ragazzo er un huomo della tavola di S. Pietro Montorio*", potrebbe riconoscersi nel celebre disegno di Raffaello conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (**fig. 34**)<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> Röttgen, 2002, p. 125.

<sup>321</sup> De Rinaldis, 1936.

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>323</sup> *Ibidem*.

<sup>324</sup> Non si capisce bene dall'inventario se i disegni siano copie del Cesari della *Trasfigurazione* o piuttosto disegni originali di Raffaello che il Cesari aveva acquistato per la sua collezione grafica che, come noto, contava numerosi fogli dell'artista urbinato. Nell'elenco stilato in occasione della requisizione si legge: "*Un altro disegno in Carta Torchino d'un ragazzo et un huomo della Tavola di S. Pietro Montorio / Un' altro disegno. In carta Torchina grande con una donna grande inginocchiata della Tavola di S. Pietro Montorio / Un'altro disegno grande di più figure della Tavola di S. Pietro Montorio*". De Rinaldis, 1936, p. 116.

<sup>325</sup> *Studio di teste e mani per la Trasfigurazione*, matita nera, lumeggiature a biacca, su carta grigia, Oxford, Ashmolean Museum.

Non conosciamo alcuna copia del Cesari tratta da disegni o dipinti di Raffaello, e nell'opera grafica del Cavalier d'Arpino sono rarissimi i disegni su carta azzurra.



Fig. 34. Raffaello, *Studio di due figure virili per la Trasfigurazione di Cristo*, Oxford, Ashmolean Museum.

È suggestiva, dunque, l'idea di poter riconoscere nei fogli citati dall'inventario Borghese un nucleo di studi originali per la *Trasfigurazione* che il Cesari aveva acquistato per la propria collezione e che utilizzava per scopi didattici. L'esercizio della copia tratta direttamente dall'originale era pratica comune nel percorso del tirocinante pittore e sappiamo che il Cavalier d'Arpino utilizzava alcuni fogli della propria collezione come esempi da ricopiare. Al Musée Fabre di Montpellier è conservato, ad esempio, un disegno di mano di Muzio Cesari (**fig. 35**), il maggiore dei due figli maschi del pittore, destinato a continuare la carriera del padre, sul cui verso Muzio annota: “*Copiato dal Diseg. Di Daniele da Volterra mano dmutio Cesare 1639*”.<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> Muzio Cesari, *Adamo*, matita rossa, Montpellier, Musée Fabre, Inv. 870-I-152; Röttgen, 2002, p. 547.





**Fig. 35. Muzio Cesari, Adamo (da Michelangelo), Montpellier, Musée Fabre, Inv. 870-I-152.**

Oltre alla copia dai grandi maestri del passato, gli apprendisti, ed in particolare i collaboratori più stretti del Cavalier d'Arpino che collaboravano direttamente alla realizzazione delle opere pittoriche, si esercitavano sui disegni del capo bottega, per imparare a muovere la mano sul foglio come il maestro e a dissimularne lo stile. In un disegno del Museo Wicar di Lille (**fig. 36**), Muzio Cesari ricorda di essersi esercitato su un disegno del padre, appuntando sul bordo del foglio: “*Copiato dmio Padre Roma mano dmutio Cesare 1640*”.<sup>327</sup> L'esercizio di Muzio è goffo, scorretto nell'anatomia, è un tentativo del giovane di imitare la mano del maestro di cui cerca di riprodurre i tratti lunghi che costruiscono le gambe o il fitto reticolato che le separa dal fondo bianco. È un tentativo ingenuo, di un artista alle prime armi, la coscia e il polpaccio risultano bloccati e estremamente rigidi e fallisce il tentativo di scorciare il piede della gamba più arretrata. Come modello Muzio ebbe, forse, il *Soldato in marcia che si volta all'indietro* di Berlino (**cat. 133**) che replicò controparte, secondo un'abitudine della bottega del Cesari. L'originale, disegnato dal Cavalier d'Arpino attorno al 1600, è uno studio di affascinante bellezza che stupisce per la fluidità della linea, tracciata sul foglio con incredibile libertà.

---

<sup>327</sup> Muzio Cesari, *Studio per un uomo che cammina (parte inferiore)*, matita rossa, 232 x 186, Lille, Musée Wicar, Inv. PL 171; *Ibidem*.



**Fig. 36.** Muzio Cesari, *Studio per un uomo che cammina (parte inferiore)*, Lille, Musée Wicar, Inv. PL 171.

Imparare sui disegni del Cesari era il passaggio obbligatorio per gli apprendisti, che a volte riuscivano ad imitare la maniera del maestro tanto sapientemente da rendere l'attribuzione di alcuni fogli assai difficile. Non sempre, tuttavia, gli esercizi degli allievi riuscivano a pareggiare in qualità i fogli del maestro; alcune prove da noi catalogate tra le opere dei collaboratori di Giuseppe, possono essere interessanti per capire il funzionamento della bottega del Cesari. L'*Angelo reggitemma* del British Museum (**fig. 37**)<sup>328</sup> e quello del Kupferstichkabinett di Berlino<sup>329</sup> sono tratti da un originale arpinesco conservato a Rotterdam presso il Boymans Museum (**fig. 38**)<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> *Angelo reggitemma*, matita rossa, 215 x 146 mm., Londra, British Museum, Inv. Fawk. 5212-85.

<sup>329</sup> *Angelo reggitemma*, matita rossa, Berlino, Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 20856.

<sup>330</sup> *Angelo reggitemma*, matita nera, matita rossa, 206 x 145 mm., Rotterdam, Boymans Museum, Inv. I 376.



**Fig. 37. *Angelo reggistemma*, Londra, British Museum, Inv. Fawk. 5212-85.**

**Fig. 38. *Angelo reggi stemma*, Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 20856.**

Il foglio di Rotterdam è uno schizzo giovanile del Cesari, disegnato probabilmente attorno agli anni '90 e che Giuseppe doveva aver conservato tra le carte della bottega. Esso servì da prototipo ai due allievi. I disegni di Berlino e di Londra, infatti, furono eseguiti da due mani diverse. Agli allievi fu chiesto di ricopiare l'opera originale completando lo stemma sorretto dall'angelo e il drappo che dalle spalle scende all'altezza della vita della figura, appena abbozzati nel disegno di Arpino. Il copista di Berlino riesce a interpretare con maggior finezza il disegno del maestro, segnando con precisione i capelli ricci e mettendo in rilievo i contrasti di luce che costruiscono il volume del corpo dell'angelo; più debole, invece, il disegno del British in cui l'allievo fatica a dar forma ai piedi, alle mani e alle ali dell'angelo.

Un esercizio più difficile consisteva nel ricopiare un'invenzione del maestro in controparte. Lo stesso Giuseppe era solito capovolgere le proprie invenzioni per provarne l'effetto secondo una prospettiva diversa.<sup>331</sup> I fogli da lucido menzionati nell'inventario della requisizione Borghese dovevano servire proprio a questo tipo esercizio. Le carte da lucido erano, infatti, solo uno dei mezzi per riprodurre un'invenzione su un foglio diverso: essi venivano oliati e resi trasparenti, appoggiati, poi, sull'immagine si potevano ripercorrere i tratti della medesima. Altrimenti si poteva ricorrere al ricalco. In questo caso il disegno originale veniva

---

<sup>331</sup> Si vedano, ad esempio, le due versioni dell'*Ercole e Caco* (cat. 87, 88); le tre versioni dell'*Ercole e Anteo* (cat. 89, 90, 91); i *Quattro putti in volo* replicati due volte (cat. 121, 122).

bagnato e passandolo con forza su un secondo foglio, si otteneva il trasferimento di parte della materia disegnativa.<sup>332</sup>



Fig. 39. *Gruppo con Faustolo e i pastori*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11248 F.

Fig. 40. Bottega di Giuseppe Cesari, *Gruppo con Faustolo e i pastori*, Vienna, Graphische Sammlung, Inv. 762.

È questo il caso del foglio dell'Albertina di Vienna che rappresenta l'invenzione per il *Gruppo con Faustolo e i pastori* per l'affresco con il *Ritrovamento della Lupa* in Campidoglio (fig. 40); si tratta di una replica tarda della bottega del Cesari ricavata dal disegno originale, caratterizzato dal tratto forte e dall'andamento spontaneo delle matite, che si trova, invece, agli Uffizi (fig. 39, cat. 114).

Il disegno viennese, ottenuto ricalcando l'originale fiorentino, è piuttosto sbiadito e presenta numerose correzioni,<sup>333</sup> forse operate dallo stesso Cesari sul lavoro dell'allievo: le dita della mano del pastore che corre allungando in avanti il braccio, ad esempio, sono segnate dalle indicazioni del maestro che ne precisano la grandezza corretta, mancata dal copista nel passaggio dall'originale alla replica. Il disegno di Vienna è interamente costruito sul segno della matita rossa, utilizzata per il trasporto dell'invenzione originale sul nuovo foglio. La traccia rossa fu lasciata a vista in alcuni passaggi, come nello svolazzo della veste del pastore di destra, e in un secondo momento coperta dal copista con la matita nera, più scura e dunque

---

<sup>332</sup> Petrioli Tofani, Prosperi Valenti Rodinò, Sciolla, 1991, pp. 249 – 250.

<sup>333</sup> Con il passaggio dell'originale ad un foglio diverso, il segno della matita ricalcato perdeva di intensità. Per questa ragione le copie, non obbligatoriamente eseguite dalla bottega dell'artista, risultano sbiadite e spesso venivano ritoccate con tinte più forti nel tentativo di nascondere la traccia del ricalco.

utile a nascondere gli errori o rimaneggiare le imperfezioni. Nonostante la cura nel riprodurre l'invenzione e la tecnica d'esecuzione dell'originale, il copista non riesce a raggiungere la stessa qualità del disegno del Cesari nei passaggi di luce e ombra dei volti, ad esempio, o negli abiti dei personaggi.

Il disegno di Vienna è tuttavia ingannevole. Lo si potrebbe facilmente confondere, infatti, con un originale, magari un po' fiacco, eseguito in vecchiaia dall'artista. Il problema delle copie o dei disegni "arpineschi" è uno dei nodi centrali che riguardano la bottega di Giuseppe Cesari. Come tutte le grandi botteghe, lo abbiamo visto, gli allievi imparavano a ricopiare non solo le invenzioni del maestro ma, soprattutto, lo stile. I due Allegrini, Flaminio e Francesco, riuscirono a mimetizzare a tal punto la propria maniera con quella del Cesari, da rendere spesso le attribuzioni di dipinti e disegni assai complicate. Potremmo ugualmente citare il misterioso Louis Brandin, pittore francese, tanto abile, secondo Giulio Mancini, nell'imitare la maniera di Arpino, che le sue opere erano difficili da riconoscere da quelle del maestro.<sup>334</sup>

Se alcuni disegni, come l'*Angelo reggistemma* del British Museum o quello del Kupferstichkabinett di Berlino, sono di facile identificazione, altri, meno grossolani e più attenti ad imitare con precisione lo stile del maestro, risultano ingannevoli all'occhio del conoscitore. Il giudizio sulla qualità dei fogli è l'unico discrimine utile per distinguere le opere autografe dai disegni eseguiti dagli allievi più dotati.

Lo *Studio per la figura di Eva* del Louvre (**fig. 41**),<sup>335</sup> ad esempio, presenta tutte le caratteristiche dei più classici studi arpineschi: il tratteggio nitido che separa il corpo del personaggio dal fondo, il corpo sodo e luminoso secondo il gusto dell'Arpino più maturo, le ombre riportate a terra con l'inspessirsi della matita rossa.

---

<sup>334</sup> "Bordino, nato in Francia, in Borgogna. Questo da giovanetto venne a Roma, et andò per queste accademie del vivo e seguì la strada del Cavalier Giuseppe, dove, con l'intelligenza del naturale et spirito proprio, in essa ha fatto gran progresso dando alle sue figure movenza, spirito et grazia et tale che molte delle sue opere non si riconoscon da quelle del maestro et in particolar una Presa di Christo all'horto, un Martirio di Santa Cecilia et altre opere piccole". Mancini, 1621 ca., ed. Marucchi, Salerno, 1956, vol. II, p. 261.

<sup>335</sup> Cerchia di Giuseppe Cesari (qui attribuito a), *Studio per la figura di Eva*, matita rossa, 232 x 163 mm., Parigi, Musée du Louvre, Inv. 14431.



**Fig. 41.** Giuseppe Cesari (bottega), *Studio per la figura di Eva*, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 4431

**Fig. 42.** Giuseppe Cesari, *Andromeda legata ad una rupe*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 218.

Il foglio manca, tuttavia, del vigore che possiedono gli originali del Cesari; per accorgersi delle evidenti differenze qualitative con gli originali arpineschi, basterà mettere a confronto il disegno del Louvre con un nudo femminile come l'*Andromeda* della Devonshire Collection (**fig. 42, cat. 144**)<sup>336</sup>. Senza parlare dello straordinario patetismo della giovane alla quale si spezza il respiro terrorizzata dall'imminente arrivo del mostro a cui è sacrificata, l'abilità nel disegno del Cesari è immediatamente riconoscibile: bastano poche linee per descrivere i capelli sottili che si gonfiano con la brezza marina e qualche tratto ruvido per la scabrosità dello scoglio.

Niente a che vedere con il tentativo di affiancare alla Eva del Louvre l'ombra appiattita di un albero del giardino dell'Eden. Debole è la costruzione anatomica della progenitrice, ed in particolare la gamba più in ombra che a sinistra pare essere stata corretta con una linea più marcata, come a volerne raddrizzare un'ingenua sproporzione.

Sono molti, dunque, i disegni di difficile attribuzione, che, mancando di quella forza espressiva, di quella facilità nel disporre le linee sul foglio e, per dirla con una parola sola, di quella qualità che contraddistingue gli originali del maestro arpinate, non possono essere citati tra le opere autografe. In alcuni casi si potrebbe pensare a prove meno riuscite, ma bisogna tenere in considerazione le straordinarie capacità imitative dei replicanti, di quel sistema, quasi una "catena di produzione", che doveva essere la bottega del Cesari in cui la personalità

<sup>336</sup> *Andromeda*, matita rossa, 270 x 198 mm., Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 218.

dei lavoranti era in un certo senso “appiattita” nel tentativo di imitare il più fedelmente possibile il tratto del maestro. Oltre al già citato Bernardino la bottega del Cesari fu frequentatissima: Cesare Rossetti, Flaminio Allegrini e suo figlio Francesco, Baldassarre Croce, e molti altri, alcuni dei quali abbiamo già parlato.<sup>337</sup> Sono personalità spesso inafferrabili, come i due Allegrini di cui, nonostante l’incredibile produzione grafica, facciamo fatica a percepire lo stile.<sup>338</sup>

Non tutti gli allievi del Cesari, però, rimarranno all’ombra del pittore com’era accaduto al fratello minore Bernardino; i più accoglieranno l’insegnamento del maestro come base della loro preparazione, come Sacchi o Mola, sviluppando poi una scrittura originalissima e tutta personale, altri, meno dotati come i due Allegrini, continueranno a seguire le tracce del maestro secondo quel tradizionale linguaggio romano che andava ormai scomparendo, altri ancora, come Caravaggio, cercheranno addirittura di nascondere quello che dal Cesari dovevano aver imparato dando vita ad una poesia nuovissima che raccoglierà adepti entusiasti per tutto il Seicento; certo è che la con la sua grandezza, che aveva oltrepassato il secolo del Rinascimento per continuare a vivere, seppur in maniere diverse, nel Seicento, il Cavalier d’Arpino era riuscito a raccogliere attorno a sé tantissimi pittori che a Roma potevano seguirne le tracce, tanto che Mancini lo mette a capo di una delle sue “scuole” e Giovanni Baglione chiudeva la biografia dedicata al Cesari dicendo che gli allievi dell’arpinate “*facilmente perpetuano la memoria del loro Maestro*”.<sup>339</sup>

### **8.3 Il caso Bernardino**

A seguito di quasi tutte le biografie antiche dedicate a Giuseppe Cesari, compare quella del fratello, Bernardino. Suo più stretto collaboratore, abilissimo emulo dello stile del fratello, Bernardino è ancora oggi un personaggio dalla personalità “sbiadita”, nonostante si sia provato in più occasioni di ricostruirne il profilo artistico.<sup>340</sup> Giovanni Baglione, che a

---

<sup>337</sup> Luigi Lanzi, nella sua *Storia pittorica dell’Italia*, dedica alcune pagine alla “Scuola dell’Arpinate”, cercando di ricostruire rapidamente le biografie di pittori oggi poco noti, Bernardino Cesari, Cesare Rossetti, Bernardino Parasole, Guido Ubaldo Abatini, Francesco e Flaminio Allegrini, Donato di Fornello, Giuseppe Franco, Prospero Orsi, Girolamo Nanni; Lanzi, 1795-1796, ed. Capucci, 1968-1974, vol. I, p. 337.

<sup>338</sup> Si veda in particolare Prosperi Valenti Rodinò, 1991, pp. 229 – 244.

<sup>339</sup> Baglione, 1642, ed. Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 375.

<sup>340</sup> Röttgen, 1973, 167-176; Röttgen, 2002, in particolare le pp. 522-532.

Unico contributo specifico a Bernardino Cesari è quello di Eva Vitali (Vitali, 2000, pp. 36-59) che, seppur ricco di documentazione sulla vita del pittore, risulta meno chiaro per quanto riguarda la difficile cronologia delle opere e la valutazione delle opere stesse. Viene presentata, infatti, una scelta di dipinti la cui attribuzione non

Giuseppe dedica una biografia ricca d'informazioni, anche personali, ricorda, invece, Bernardino con poche righe. Mettendo a confronto le biografie dei due fratelli, pare chiaro che Giuseppe è presentato al pubblico come l'*enfant prodige* della famiglia, l'adolescente che aveva imparato a disegnare e poi a dipingere da solo, e con tale estro da lasciare stupefatti attorno a lui pittori, esperti d'arte e, addirittura, il pontefice. Bernardino, invece, è lo scolaro diligente, che vive all'ombra dei successi del fratello maggiore e che "*havrebbe fatto delle opere da se, ma occupato in altre del fratello, ne lasciò poche del suo*".<sup>341</sup>

"*Fu pittore, e si portava nelle sue opere assai bene; ma in disegnare pulito, e diligente pochi gli furono eguali. E tra le altre fatiche, ch'egli fece, copiò alcuni disegni di Michelangelo Buonarroti, che erano di Thomaso del Cavaliero donatigli dall'istesso Michelangelo [...]. Bernardino li fece tanto simili, e sì ben rapportati, che l'originale dalla copia non si scorgeva. In somma disegnava, e nell'imitare era eccellente*"<sup>342</sup>. Dall'incipit, ora citato, tratto dalla biografia che Baglione dedica a Bernardino, pare chiaro l'intento del narratore, ossia mostrare Bernardino unicamente nelle vesti del diligente imitatore della maniera del fratello, privo del genio che, invece, aveva fatto di Giuseppe il protagonista del suo tempo.<sup>343</sup>

Se, dunque, Giuseppe è l'ideatore, il regista dell'"impresa di famiglia", Bernardino è il capace esecutore delle direttive del fratello e se le fonti parlano di un buon disegnatore, di un imitatore attento, ancora oggi non sappiamo come disegnasse veramente Bernardino.

Hewarth Röttgen ha dedicato una sezione della mostra di Palazzo Venezia del 1973 ai disegni di Bernardino presentando un gruppo di otto fogli come opere del più giovane dei due Cesari.<sup>344</sup> "*Questi disegni, nonostante la loro stretta affinità stilistica a quelli del fratello Giuseppe, si distinguono per una tendenza a linee meno energiche, quasi autonome dalle forme dei corpi e dai contorni delle figure, che oscillano e si dimenano, per così dire, come*

---

sempre convince; essi vengono assegnati all'artista senza alcun fondamento documentario (eccezione fatta per il *Diana e Atteone* della Galleria Borghese di Roma, datato e firmato), e parrebbe eterogenea, e non riconducibile ad una mano sola, la fattura delle opere.

<sup>341</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 148.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>343</sup> Paiono adatte al caso le parole di Lomazzo: "*E finalmente io concludo, seguendo un giudizio naturale, che niun, per gran coloritor che sia e diligente, ma senza invenzione e che levi di peso le figure dalle carte et opre altrui, non si deve chiamar pittor, ma imitator, anzi distruttur dell'arte*". Si veda: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in Ciardi, 1974, vol. II, p. 418.

<sup>344</sup> Röttgen, 1973, pp. 167-176.



‘*capelli al vento*’, *lente e decorative*”. Queste, secondo Röttgen, le caratteristiche dei disegni di Bernardino. Le attribuzioni proposte restano, tuttavia, poco convincenti, in primo luogo perché non trovano riscontro diretto nell’opera pittorica di Bernardino (composta per lo più da copie delle composizioni del fratello), eccezione fatta per il *Littore* degli Uffizi (**cat. 167**) – da noi ritenuto opera di Giuseppe – disegno preparatorio per una delle figure del *Trionfo di Costantino* dipinto dal più giovane dei Cesari nel transetto di San Giovanni in Laterano.<sup>345</sup> Oltre agli otto fogli esposti in mostra nel 1973, un altro disegno è stato riferito a Bernardino da Röttgen. Il foglio, uno *Studio per quattro nudi maschili* (**cat. 153**), è comparso recentemente sul mercato antiquario, nel 2008, come Bernardino Cesari (secondo le indicazioni di Röttgen) e nel 2011 con la nuova, e più corretta attribuzione, a Giuseppe. La qualità del disegno è molto alta, le linee sono fresche e il tratto brillante e preciso e poco ha a che vedere con gli otto disegni presentati nel 1973 a Palazzo Venezia. Per sostenere l’attribuzione del foglio, Röttgen l’ha paragonato ad altri tre disegni oggi ufficialmente conservati nei rispettivi musei sotto il nome di Giuseppe Cesari: il *Narciso* di Francoforte (**cat. 142**), il *Nudo maschile dormiente* di Basel (**cat. 152**) e un brutto foglio del Kupferstichkabinett di Berlino, copia da Francesco Salviati.<sup>346</sup> Anche in questo caso l’attribuzione a Bernardino convince poco ed è la qualità di queste opere a parlare in favore dei Giuseppe piuttosto che del minore dei Cesari.

Tentare di restituire a Bernardino un *corpus*, anche ridotto, di opere grafiche pare un’impresa impossibile ed il problema principale è che non disponiamo di un numero sufficiente di opere stilisticamente congrue per permetterci di stabilire come disegnasse veramente Bernardino. Ecco, dunque, il *rebus* Bernardino, figura presente a fianco a Giuseppe in tutte le imprese artistiche, quasi ne fosse la controfigura, ma “nascosta” con tanta accuratezza da non lasciar traccia certa. I tentativi di attribuzione risultano difficili da accettare e, spesso, troppo rischiosi. Un solo disegno, tradizionalmente riferito a Bernardino, incuriosisce per il rapporto

---

<sup>345</sup> I lavori in San Giovanni in Laterano furono diretti e coordinati da Giuseppe Cesare che ricevette la commissione dal pontefice Clemente VIII sul finire degli anni '90 del Cinquecento. Secondo gli accordi, Giuseppe avrebbe dovuto coordinare un’equipe di artisti, che avrebbero lavorato autonomamente, ognuno responsabile del dipinto affidatogli dal capo cantiere. Non è detto, comunque, che Arpino non suggerisse idee e disegni ai singoli artisti; è dunque probabile, vista la qualità del *Littore* di Venezia, studio preparatorio per una delle figure dell’affresco realizzato da Bernardino Cesari e da noi considerato autografo del Cavaliere e non del fratello minore, che Giuseppe avesse preparato l’idea, poi tradotta in pittura dal minore dei Cesari.

<sup>346</sup> Bernardino Cesari (attr.), *Tre fabbri (I ciclopi?)*, matita nera, 432 x 287 mm., Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 18350.

che ha con la biografia del minore dei Cesari raccontata da Giovanni Baglione. Si tratta di una copia dei famosi *Arcieri* di Michelangelo di Windsor Castle (**fig. 43**).<sup>347</sup>



**Fig. 43. Bernardino Cesari, *Copia tratta dagli Arcieri di Michelangelo*, Windsor, Windsor Castle, Inv. 12778**

L'attribuzione è sostenuta dalla scritta antica appuntata sul *verso* del foglio: “*Copiato da Bernardino Cesari*”. Il tratteggio della matita rossa, largo e regolare, assomiglia, effettivamente, a quello della scuola del Cesari e l'attribuzione a Bernardino può risultare, se non certa, senza dubbio assai affascinante, ma anche in questo caso nulla prova l'autografia del foglio in favore del minore dei due Cesari.

I disegni di Bernardino restano un problema aperto che difficilmente potrà trovare una soluzione che porti a dar vita a un, seppur ridotto, *corpus* grafico riferito all'artista, che proprio per questa sua innata capacità imitativa dovette svolgere un ruolo “silenzioso”, ma pur sempre di primo piano, tra i collaboratori di Giuseppe.

#### **8.4. Alla “scuola” di Arpino, Andrea Sacchi e Pier Francesco Mola**

Concludiamo questo capitolo, dedicato alla bottega del Cavalier d'Arpino, ai metodi d'insegnamento che vi si praticavano e a coloro che in essa compirono il loro apprendistato o

---

<sup>347</sup> Berlandrino Cesari, *Gli arcieri* (copia da Michelangelo), matita rossa, Windsor Castle, The Royal Collecion, Inv. 12778. Si veda Popham, Wilde, 1949, cat. 456.

mossero i primi passi nello studio del disegno e della pittura, con due casi particolari, e su cui ancora bisognerà lavorare, ossia quello dei giovanissimi Andrea Sacchi e Francesco Mola, destinati a diventare i due protagonisti della pittura romana del Seicento.

Al principio della biografia di Andrea Sacchi, Bellori ricorda i primi passi del pittore: “[Suo padre] *pensò saviamente provvederlo di miglior maestro e lo raccomandò al Cavalier Giuseppe d’Arpino, che volentieri l’accolse nella sua scuola, vedendolo più di ogni altro giovane attento ed applicato ad approfittarsi; s’esercitava Andrea il più del tempo in disegnare i chiari oscuri di Polidoro che allora in maggior numero e più interi molto si conservavano nelle facciate delle case di Roma, affaticandosi ancora sull’opere di Raffaello e su le statue di marmi antichi, tanto che in breve si trovò il migliore disegnatore che fosse in Roma*”.<sup>348</sup>

Il caso di Andrea Sacchi presso la “scuola” del Cesari non è, ovviamente, isolato. Qualche anno più tardi, infatti, anche un’altra promessa del Seicento romano, il giovane Pier Francesco Mola, frequentò “la scuola” del Cesari. A raccontarlo è Lione Pascoli nella biografia del pittore: “*Siccome fu il padre chiamato in Roma da Urbano VII, [...], condusse seco anche il figlio, e nel tempo che vi si fermò, lo mandò a scuola da Giuseppe d’Arpino*”.<sup>349</sup> Similmente scrive Giovan Battista Passeri nelle sue *Vite*; dopo aver raccontato del primissimo apprendistato di Mola presso la bottega di Prospero Orsi, Passeri, infatti, lo ricorda nell’*atelier* di Arpino: “*andò dal Cavalier Giuseppe d’Arpino, e sotto la sua disciplina incominciò a por mano ai colori et operava totalmente nello stile e nel gusto di Giuseppino del quale si era fortemente invaghito*”<sup>350</sup>. Di questo “invaghimento” per la pittura di Arpino, a dire il vero, oggi nell’opera di Mola se ne colgono poco le tracce. L’aria veloce e sciolta dei disegni di Pier Francesco, e la natura pittorica del tratto, ricordano poco i fogli di Arpino, dal segno preciso, e dai contorni ben definiti, eppure Nicolas Turner rintracciava il ricordo del primo maestro di Mola in un disegno del British Museum di Londra (**fig. 44**).<sup>351</sup> Non solo la tecnica impiegata per il disegno inglese, ma anche la costruzione dei volumi per tratti paralleli, ricorda, effettivamente, la scrittura del Cavaliere. Se, tuttavia, i disegni dell’Arpino appaiono sempre fermati dai contorni precisi, dalle linee pulite, accademiche, ecco che il giovane protagonista del foglio ascritto a Mola è descritto da una grafia più libera. I segni

---

<sup>348</sup> Bellori, 1672, ed. Torino 2009, vol. II, pp. 536-537.

<sup>349</sup> Pascoli, 1730 - 1736, ed. 1992, p. 187.

<sup>350</sup> Passeri, 1772, ed. Hess, Lipsia-Vienna, 1934, p. 367.

<sup>351</sup> La proposta attributiva pare sostenuta da un’antica attribuzione, in basso a destra, sul folio (“Mola”); Turner in Lugano, 1989, p. 292, cat. III.117.

delle matite vibrano sul foglio, si divincolano, fuggono autonomi nello svolazzo del mantello, si scompigliano nelle braghe, raggiungendo un effetto di movimento, simile a quello che sarà proprio dei disegni a penna e acquarello di Pier Francesco.



**Fig. 44. Pier Francesco Mola, *Uomo che corre con una pietra in mano*, Londra, British Museum, Inv. 1946,0713.89.**

Se il foglio del British Museum può ricordare in qualche modo la maniera del Cavalier d'Arpino, nella vasta produzione grafica di Mola difficilmente si rintracciano simili richiami alla scrittura del suo primo maestro.<sup>352</sup>

Se le tracce dell'insegnamento di Arpino sono flebili nell'opera di Mola,<sup>353</sup> esse non paiono tanto più accentuate neanche nei lavori di Andrea Sacchi che, alla sua morte, desiderò essere

---

<sup>352</sup> Sui disegni del Mola si veda: Turner in Lugano 1989, pp. 103-120; su Pier Francesco Mola disegnatore si veda anche Brink 2002.

<sup>353</sup> Mi pare significativa l'osservazione di Giuliano Briganti a proposito del primo disegno noto di Pier Francesco Mola: "*L'unica piccola testimonianza diretta che ci rimane di quegli anni romani di formazione del Mola è una figura disegnata in un volume di progetti architettonici del padre, firmata e datata 1631, all'età di diciannove anni (resa nota da Schleier): un piccolo disegno a bistro e acquarello bruno, di un tocco rapido e leggero che ha già tutte le caratteristiche dello stile grafico del Mola maturo. Non riflette certo i modi del Cavalier d'Arpino, ma sembra ispirarsi piuttosto a quel disegnare a macchia del Poussin del primo periodo romano*". Si veda Briganti in Lugano, 1989, p. 21.

sepolto accanto al suo primo maestro.<sup>354</sup> Ann Sutherland Harris, autrice della più completa monografia dedicata al pittore, infatti, rintraccia accenti arpineschi sono in una delle primissime opere di Andrea, la *Visione di Sant'Isidoro*,<sup>355</sup> per la quale è noto anche uno studio preparatorio, oggi a Düsseldorf (**fig. 45**);<sup>356</sup> esso tuttavia, non mostra alcun attaccamento alla maniera del Cavaliere e se ne distanzia per una libertà inedita, già Seicentesca, nel movimento della matita e nel trattamento dei lumi e delle ombre; è, forse, nel dipinto, dove il moto estroso della matita si rafferma nella pittura elegante dei pennelli, che l'insegnamento del Cesari si fa più vivo, nel volto ovale e immobile della Vergine o in quello del santo pastore.<sup>357</sup>

Con l'eccezione del *Sant'Isidoro*, l'influenza della pittura e del disegno di Arpino nell'arte del Sacchi, è quasi impercettibile.<sup>358</sup> Eppure ci si domanda cosa legasse così tanto il Sacchi al suo primo maestro, tanto da voler essere seppellito accanto a lui in San Giovanni in Laterano. Probabilmente si trattava di un'ammirazione per il "personaggio" Arpino, per colui che a Roma aveva dominato la scena artistica ben oltre i confini del secolo in cui era nato. Il Cavaliere, e il suo *atelier*, avevano rappresentato per Mola e per Sacchi – così come per molti

---

<sup>354</sup> Nel testamento di Andrea Sacchi, pubblicato per la prima volta da Ann Sutherland Harris, l'artista esprime il desiderio di essere inumato accanto al suo primo maestro, Giuseppe Cesari: "*Il corpo però suo terrineo et che ha da tornare in quella doppo che sarà restato priva dell'anima et ridotto in cadavero, vuole ordina e comanda che sia seppellito in modo di deposito nella chiesa parrocchiale di San Nicola in arcionibus con quel funerale che parerà all'Eminentissimo e Reverendissimo Signore Cardinal Antonio Barberini, suo singolarissimo padrone, desiderando, però, mediante li favori et autorità di detto Eminentissimo Signore Cardinale, che il suo cadavero e sue ossa e cenneri siano trasferiti nella basilica di San Giovanni in Laterano e posto in loco proportionato vicino al sepolcro del Cavalier d'Arpino, volendo che il deposito di detta sepoltura in San Giovanni sia fatta a disegno del Signore Cavalier Bernini et opera del Signore Paolo Nardini a spese della sua heredità con spendervi la somma di scudi ducento al più*". Si veda Sutherland Harris, 1977, appendice I.

<sup>355</sup> "Sacchi – scrive la Sutherland Harris - *looked at the work of his new teacher as well, however, for Cesare's influence is detectable in the St. Isidore altarpiece and in some later work as well*". Sutherland Harris, 1977, p. 1.

<sup>356</sup> Sutherland Harris, 1977, p. 50, cat. 6.

<sup>357</sup> Anche la Sutherland Harris rintracciava nella figura della Vergine l'influenza di Arpino. "*Albani was certainly the source for the angels above St. Isidore, who come straight from his frescoed apse in Santa Maria della Pace, but the Madonna is a Cesare d'Arpino type*"; si veda Sutherland Harris, 1977, p. 3, p. 38, n. 12

<sup>358</sup> Nel primo contributo ai disegni del Sacchi, Giuseppe Cesari non è neanche citato come possibile, prima, fonte d'ispirazione, si veda Refice 1950; per approfondire l'argomento di Sacchi disegnatore di veda anche Sutherland Harris, 1973; Sutherland Harris, 1978.

altri pittori che a Roma volevano costruire la propria fortuna – il passaggio obbligato per l'avvio alla professione.



**Fig. 45. Andrea Sacchi, *Visione di Sant'Isidoro*, Düsseldorf, Kunstmuseum.**

Se non la maniera, da Arpino, forse, Andrea poté imparare un metodo, forse legato anche alla conduzione di quella “scuola” frequentata dal Sacchi presso lo studio del Cesari di cui faceva cenno Bellori nella biografia dell’artista. Dieci anni più tardi del suo apprendistato presso l’*atelier* del Cavalier Giuseppe, anche Andrea diede vita ad una “scuola”. Nell’inventario redatto nel giugno del 1661, immediatamente dopo la morte di Andrea, compaiono numerosi strumenti necessari al maestro per l’esercizio e per l’insegnamento,<sup>359</sup> tra cui circa trecento “*disegni di Accademia parte abbozzati, parte finiti*”.<sup>360</sup> Probabilmente non tutti questi disegni dovevano essere di mano del Sacchi. Ann Sutherland Harris notava, ad esempio, che i trenta disegni di accademia del fondo di Windsor attribuiti al Sacchi sono, in realtà, fogli di diversa autografia,<sup>361</sup> il che farebbe pensare che le trecento accademie menzionate nell’inventario del 1661 fossero piuttosto un *melange* di disegni autografi e prove degli allievi, esercizi di nudo, testimoni del lavoro di apprendimento degli “scolari” del Sacchi. Lo studio del nudo era

---

<sup>359</sup> L’inventario di Andrea Sacchi è pubblicato in Sutherland Harris, 1977, pp. 119-125.

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 121, n. 178.

<sup>361</sup> Sutherland Harris, 1971, p. 385.

praticato già nella bottega di Giuseppe, come dimostra il più volte citato *Studio di nudo dal modello* degli Uffizi (**cat. 172**) e non è improbabile che proprio il metodo di insegnamento, le pratiche di esercizio richieste agli allievi, rappresentassero la lezione ereditata dal Sacchi dal suo primo maestro, in una bottega che a Roma fu, per tutto il primo quarantennio del Seicento, il principale polo d'attrazione per giovani locali e forestieri, talentuosi pittori in erba desiderosi di imparare a dipingere e, prima ancora, a disegnare.

# **Appendice documentaria**



**Testamento di Giuseppe Cesari, 20 giugno 1640<sup>362</sup>**

Archivio di Stato di Roma, AC, vol. 1389.

[803r] Testamentum

Die xx junii 1640

Il molto Illustrissimo Signor Cavaliere Gioseppe Cesare del quondam Mutio d'Arpino ... di San Michele<sup>363</sup> da me noto ben conosciuto sano de mente senso et intelletto benchè infermo di corpo sapendo molto bene non esser cosa più certa che la morte e più incerta che l'ora e punto d'essa e considerando anco convenirsi ad huomo prudente disporre delle sue facultà di qui è che ha deliberato fare il presente testamento nuncupativo quale di ragione civile si chiama sine scriptis nel modo e forma che segue cioè

E prima cominciando dall'anima come più stabile del corpo quel \*\*\* con ogni humiltà raccomanda a sua Divina Maestà alla Santissima Vergine e glorioso San Gioseppe e tucta la corte celeste pregandoli con quello affetto può maggiore, che si come lui con la sua bassezza et con il suo rozzo intelletto, et arte h'adoprato [803v] tutto il suo talento nel dipignierli con quella maestà decoro e bellezza che l'arte gl'ha saputo insegnare così per loro misericordia si compiaccino pregare detta Divina Maestà gli voglia perdonare le sue colpe e riceverlo nella gloria del Paradiso e quando piacerà a detta Divina Maestà che passi da questa a miglior vita, vole esser seppellito in quella chiesa, e con quella Pompa parerà alla Signora Dorothea sua diletteissima consorte alla quale Chiesa lascia scudi dieci di moneta più tutto quello può pretendere ... per le ragioni della sepultura.<sup>364</sup>

Item vole che seguita la sua morte, e se è possibile prima sia seppellito si faccino dire per salute dell'anima sua nell'altari privilegiati di Roma ad electione della medesima Signora Dorothea messe duciento per una sol volta.

Item per ragione di legato et in remuneratione della servitù fattali per molti anni da Messer Nicolò Mengiotti [?] lorenese lascia che li sia dato vitto, e vestito mentre [804r] mentre viverà in casa sua insieme con li sua figlioli et heredi e caso che non potesse stare con detti suoi heredi overo non li piaiesse (sic) di stare per qualsivoglia causa vole che durante la sua vita se

---

<sup>362</sup> È da segnalare che tra la carta 807v e la carta 813r, il testamento di Giuseppe Cesari è inframmezzato da un altro atto notarile. È, inoltre, da segnalare che la carta da noi segnalata come 814r non è, in realtà, numerata come tutte le altre.

<sup>363</sup> Da Mutio di Arpino a di San Michele *intercorrono sei parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>364</sup> Da pretendere a per le ragioni *intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

li diano scudi cinque il mese di mese in mese anticipatamente con che esso messer Nicolò nol possi pretendere altro dalla sua heredità etiam per causa de mercede. Dechiarendo in oltre che detto messer Nicolò gli ha reso buono e fedel conto di tutto quello ha ... et aministrato<sup>365</sup> del suo e però vole ordina e comanda che non gli sia dato fastidio alcuno, anzi ... quello potesse apparire debitore<sup>366</sup> ancorchè attendesse a qualsivoglia somma iure legati lo lascia al medesimo messer Nico\*\*\*.

Item per ragione di institutione et altrimenti che di ragione può et in ogni altro miglior modo lascia alla Signora Flavia sua carissima figliola scudi tre mila di moneta di giulij dieci per scudo e tutto l'acconcio \*\*\* troverà fatto per servitio di essa Signora Flavia a ... [804v] morte con tutte l'altre robbe<sup>367</sup> si troveranno nella sua camera per suo servitio se però a quel tempo non l'haverà maritata o monacata ma caso l'havesse maritata o monacata l'instituisce herede in quel tanto gl'haveva promesso, o vero dato di che intende resti contenta, e caso che detta Signora Flavia dopo la sua morte si volesse monacare in tal caso iure institutione gli lascia la dote solita a darsi al monastero dove si monacará e le spese per detto monacato e de più la pensione di Regia cantante in persona di detta Signora Flavia, la quale vole che ha libera di essa Signora Flavia e che non possi esserli levato dal Monistero ma serva per li suoi bisogni et di più che delli suoi mobili argenti e quadri se gli dia dalla Signora Dorotea sua moglie quella parte che li parerà, li quali mobili argenti e quadri e portione di Ripa intende in caso si monachi siano liberi di essa Signora Flavia, e ne possi disporre a suo piacere senza che li possi esser levato dal Monastero ne d'altri.

[805r] Item dichiara che caso che dalli sua heredi si vendesse il suo Palazzo posto al Corso in tal caso vole che li sua heredi siano obligati a dare di più alla medesima signora Flavia altri scudi mille del prezzo del detto Palazzo con il peso però l'haveranno detti eredi, e questo in caso che detta Signora Flavia si maritasse e non altrimenti.

Item per ragione di legato e altrimenti in ogni miglior modo ... lascia alla Signora Flaminia Mobilia sua nora<sup>368</sup> e moglie del Signor Mutio Cesari suo figliolo in segno d'amorevolezza un

---

<sup>365</sup> *Da tutto quello che ha a et aministrato intercorre una parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>366</sup> *Da anzi a quello potesse intercorre una parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>367</sup> *Da Signora Flavia a a morte con tutte l'altre robbe intercorrono tre sei parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>368</sup> *Da in ogni miglior modo a lascia alla Signora Flaminia Mobilia sua nora intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

quadro della Madonna di mano d'esso testatore ad electione della Signora Dorothea sua moglie.

Item detto testatore dichiara che havendo esso sin sotto li 28 Maggio 1638 ... contemplatione del matrimonio<sup>369</sup> seguito tra il Signor Mutio suo figliolo e la sudetta Signora Flaminia di Arpino donato al medesimo Signor Mutio suo figliolo una sua casa posta alli Giubbonari [805v] un cavallerato del giglio contante in persona sua e de più mezzo palazzo posto in Arpino con tutti li mobili ve si trovano e anco alcuni sua crediti e beni come più ampiamente appare per instrumento di detta donatione rogato nel detto giorno in Arpino al quale quando sia di bisogno s'habbia relatione però di novo quando sia bisogno iure instrumenti e altrimenti in ogni miglior modo lascia al medesimo Signor Mutio suo figliuolo li detti beni come sopra donati nelli quali l'instituisce suo herede e con la sua propria bocha lo nomina e caso che detto Signor Mutio morisse senza figliuoli legittimi et naturali o vero detti figliuoli in età pupillare in tal caso nelli sudetti beni vole succeda senza diminutione alcuna Berandino (sic) altro suo figliuolo overo li suoi figliuoli sopravveranno.

Item per ragione instituttione e altrimenti in ogni migliore modo lascia al Signor Bernardino Cesare un cavalierato di San Pietro contante in persona sua e de più la casa dove al presente esso testatore habita, con li [806r] mobili vi sono li quali mobili detto Signor Bernardino li debba havere doppo la morte della Signora Dorothea<sup>370</sup> dichiaranno che in detti mobili non si intendano compresi li quadrii, et argenti nelli quali ...<sup>371</sup>

Item detto Signor testatore dichiara che le cose della Professione cioè desegni quadri et altro attinente al pittore che esso testatore ha, eccetto però li quadri che sono per ornamento della casa, e quel più che la Signora Dorothea sua moglie stimarà necessario doversi conservare in casa il resto vole et ordina che seguita la morte d'esso testatore la medesima Singora Dorothea li debba devidere tra li detti Signori Mutio et Bernardino, con dare qualche cosetta alla Signora Flavia e che alla decisione ch'essa Signora Dorothea farà detti Signori Mutio e Bernardino debbiano stare taciti et contenti senza replica alcuna anzi d'adesso lascia a detti suoi figliuoli quella parte che detta Signora Dorothea gl'haveva assegnato.

---

<sup>369</sup> Da 28 Maggio 1638 a contemplatione del matrimonio *intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>370</sup> A margine "Casa e mobili detto testatore l'instituisce herede con la sua propria bocha nomina e caso che detto Signor Bernardino morissi senza figlioli legittimi e naturali overo li figlioli in pupillare etate in detti beni sustituisce e vole succeda il detto Signor Mutio e suoi figlioli senza diminutione alcuna".

<sup>371</sup> Segue a nelli quali *una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

In tutti l'altri suoi beni mobili immobili se moventi [806v] ragioni attioni nomi de' debitori e qualsivoglia altra cosa che per qualsivoglia altra causa spettasse e appartenesse o che per l'avvenire gli potesse spettare fa sua herede universale e vole che sia e con la sua propria bocha nomina la Signora Dorothea Maggi sua diletissima consorte alla quale lascia tutti li suoi beni sempre che Signora Dorothea servi vita viduile e casta e morendo la sudetta Signora Dorothea li sustituisce li detti Signori Mutio e Bernardino suoi figliuoli et li loro figli però eguali portione o morendo li detti suoi figliuoli in pupillare etate in tal caso sustituisce l'uno all'altro ... e per fidei comisso<sup>372</sup> e morendo ambe dui detti suoi figliuoli senza figliuoli come sopra o li loro figlioli in pupillare etate in tal caso gli sustituisce la sudetta Signora Flavia sua figliuola o suoi figliuoli in caso però si mariti et non altrimenti dichiarando inoltre che la sudetta Signora Dorothea sua moglie non sia obligata a dar sicurtà ... e de' beni<sup>373</sup> ... [813r] restituendo<sup>374</sup> finito [?] usu frutto nemeno a fare inventario solenne de' suoi beni ma solo una semplice descrizione e caso che de ragione si potessero astringere a dare alcune di dette sicurtà o vero a fare inventario solenne in qualsivoglia di detti casi dal presente testamento muova quelle parole per le quali può esser di ragione astretta a dare dette sicurtà o alcune d'esse o vero a fare detto inventario e l'instituisce heredi simpliciter dichiarando che la sua intentione è stata et è che detta Signora Dorothea mentre vive goda la detta sua heredità senza che possa esser molestata da detti suoi figliuoli o d'altri e che detta sua intentione non però ne deve esser interpretata in altra maniera, e quando potesse ricevere altra interpretatione che non credo o vero che paresse così alla detta Signora Dorothea sua consorte per fugire tutte le brighe di che ... remette al suo arbitrio<sup>375</sup> vole che li suoi heredi sudetti siano obligati dare alla detta Signora Dorothea sua moglie scudi centonovanta [813v] l'anno di tre in tre mesi anticipatamente mentre viverà e de più anco quelli mobili suppellectili di casa quadri et altri ornamenti che li pareranno ad electione d'essa Signora Dorothea, et il resto vole e comanda che detta Signora Dorothea lo possi distribuire a beneficio di detti suoi figliuoli compresaci anco la detta Signora Flavia in quella maniera li parerà in quella maniera senza che da essi suoi figliuoli si possa replicare et che li desse tutti o la maggior parte ad uno d'essi figliuoli eccetto però li mobili lascia al sudetto Signor Bernardino et questo vole che sia il suo ultimo

---

<sup>372</sup> Da sostituisce l'uno all'altro a e per fidei comisso *intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>373</sup> Da a dar securità a e de' beni *intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>374</sup> Da e de' beni a restituendo *intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>375</sup> Da brighe di che a remette a suo arbitrio *intercorrono due parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

testamento o vero ultima volontà quale vole che vaglia per ragione di testamento nuncupativo sine scriptis et se per tal ragione ... vole che vaglia per ragione di codicilli<sup>376</sup> donatione causa mortis ed ogni altra ultima volontà cassando, e annullando qualsivoglia altro testamento codicillo et ogni altra ultima volontà che haveva fatto sino a questo giorno ... e questo vole prevaglia<sup>377</sup> a tutti gli altri in questo e in ogni altro miglior [814r] modo et super quibus. Actum Rome in Reg Montum in via nuncupata de Serpenti in domo solitae habitationis dicti testatores ad instantiam cubicular presentibus ac audientibus et intelligentibus.

- 1 DD Petro quondam Mutii Celii de Zagarola
- 2 Carlo Fabbiano quondam Anibalis Romae
- 3 Josepho Chiarello quondam Matthei veneto
- 4 Petro Oliveiro quondam Antonij Romae
- 5 Greogrio quondam ... Emulii d'Olibano<sup>378</sup>
- 6 Josepho quondam Joannis Bartoni de marca Montis
- 7 Marco Choretto quondam Antonij mediolanensis

---

<sup>376</sup> *Da se per tal ragione a vole che vaglia intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>377</sup> *Da sino a questo giorno a esso e questo vole intercorrono due parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>378</sup> *Da Gregorio quondama a Emulii d'Olibano intercorrono due parole che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

### **Testamento di Muzio Cesari, 22 febbraio 1679.**

University of California, Los Angeles (UCLA). Library Departement of Special Collections – Manuscripts Division, Fondo Orsini, Scatola 241, cartella 2, Testamenti 07 (Vecchia segnatura I. A. XVI. 81).

Sustituto del Rossi, notario dell'Eminentissimo Signor Cardinale Vicario,<sup>379</sup> sigillato, cuscuto come sopra sottoscritta et tutta scritta di mia mano. Lascio esecutore l'Eccellentissimi Signori Don Flavio Orsino, duca di Bracciano, l'Illustrissimo Signori Don Lelio Orsino, principe di Vicenza che per loro benignità supplicandola di fare eseguire detta scrittura, come in ogni mia occorrenza, mi hanno fatto degno di godere il frutto delle loro solite et benignissime gratie verso li suoi ossequientissimi ... questi<sup>380</sup> di et ... suddetto.<sup>381</sup>

Io Mutio Cesari mano propria ho scritto la presente come sopra.

[1r] I. A. Pio XVI N. 81

La presente scrittura l'ho fatta a dì 22 febraro 1679 in Roma nel palazzo dell'Illustrissimo Signor duca di Bracciano tutta di mia mano consegnata al Signor Giovanni Filippo de Amice di Briacciano, istituto dell'offizio del Rossi notario dell'Eminentissimo Signor Cardinale Vicario in vicino a Santo Tomaso in Parione fu consignata al suddetto Sig. Giovanni Filippo de Amice di Bracciano a dì 27 febraro 1679 di mia mano scritta et sigillata, cuscita dentro con cera di Spagna con il mio sigilletto, et poi con una sopra carta sigillata medesimamente con hostia rossa, con mio sigillo con la stipulatione del notario sostituto Sig. Giovanni Filippo de Amice sottoscritta da sette testimoni.<sup>382</sup>

Sia con il nome di Dio et della gloriosissima Vergine et del mio santo angioio custode, et miei santi protettori.

Havendo io Mutio Cesari figlio et naturale del quondam Signor Cavalier Giosepe Cesari d'Arpino pittori nel anno 1677 del 22 mese di febraro fatta rinuntia di tutti li miei beni hereditarij lasciatomi dalla bonae memoriae del suddetto mio padre tanto in Roma come in

---

<sup>379</sup> A margine: "Copia / Il sopradetto testamento o dichiara ... di ultima volontà fu aperta dal sostituto del notario de Rossi dell'Eminentissimo Vicario sotto li 23 luglio 1695".

<sup>380</sup> *Da li suoi ossequientissimi a questi intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>381</sup> *Da di et a suddetto intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>382</sup> *Ms. (nota a margine): 1677. 22. Febraro. / Dispositione / testamentaria / di Mutio / Cesari di / Giusepe / d'Arpino / pittore.*

Arpino, anco lasciatiomi alcuni beni dalla felice memoria della Signora Flaminia Mobilia d'Arpino mia moglie et detta rinuntia fatta da me infradicto a favori delli Signori Giovanni Vincenzo [e] Giuseppe Cesari miei figli legittimi et naturali, nati di me et della suddetta Signora Flaminia mia consorte come nel instrumento di detta rinuntia si puote vedere al offitio del Signor Olimpio Ricci del consolato fiorentino nel suddetto anno e mese et in quella rinuntia essendomi riserbato alcune cose et altre pretentioni quando mosso dalla coscienza et anco per ogni scarico delli suddetti miei figli ho voluto fare scrittura come è di ragione hoc modo.

[1v] Nella suddetta rinuntia mi riserbai non rinuntiare molte atre cose, ma fra gli più importanti le pretentioni che ho contro il Sigor Berardino Cesari mio fratello, et sono per il lascito fatto dal qondam Sigor Cavalier Giuseppe suddetto commun padre per come testamento fatto al offitio in quel tempo del Buratto nel mese di Giugno 1640 notario del Auditore della Cammera, cioè lascia quadri, ori, argenti et gioie tacitamente quadri diversi pittori con disegni et cartoni delli medesimi pittori valent'huomini et anco molti quadri, e disegni, libri et altro di mano del suddetto nostro padre come ampiamente appare per sudetto testamento fatto dal suddetto Sigor Cavaliere nostro padre onde non feci mai la suddetta Sigora Dorotea Maggi detta divisione non trovandomi io infradetto in Roma in quel tempo della bonae memoriae della Suddetta Sigora Dorotea Maggi mia Madre e rimasti e tutti li argenti, oro e gioie, et quadri, disegni, cartoni et altro in mano del suddetto Sigor Berardino Cesari mio fratello senza mai haverne possuto havere nulla delle sudette robbe, e supellettule dal detto mio fratello etc. mosso dunque della mia coscienza et ogni dovuta ragione che mi si compete voglio che il Sigor Berardino Cesari mio fratello seguita la mia morte debba pagare scudi cento trenta moneta di giulij dieci per scudi a conto di quello deve sopra li suddetti ori, argento, et quadri della suddetta divisione ordinata da mio Padre. Lascio che detto Signor Berardino mio fratello debba pagare alla Signora Margherita Manente d'Arpino trovandosi meco alla mia persona per mio governo et questi scudi cento trenta moneta come sopra sono per obbligo impostomi dalla felice moriariae della suddetta Sigora Flamina Mobilia mia moglie, et zia cugina della detta Sigora Margherita et lascito fatta dalla detta Sigora Flaminia a voce a me Mutio Cesari suo marito dovessi pagare li suddetti scudi cento trenta moneta per qualche diomstratione d'affetto, et sodisfare in [2r] qualche parte per l'assistenza fattali li dieci anni appresso di lei nella sua infirmità et benché io ne habbia in posto à detti miei figli Giovanni Vincenzo et Gioseppe Cesari non volendomi credere per sgravio loro e mio ho voluto fare questa scrittura accioché si sodisfaccia questo legato et sia pagandosi li sudetti scudi cento trenta moneta come sopra sia obligato il Sigor Berardino suddetto pagarne li frutti

a sei per cento che la suddetta Signora Flaminia mia moglie, e zia della suddetta Sigora Margherita havrebbe fatta maggior demonstratione verso la sopraddetta Signora Margherita se non fosse sopraggiunta la morte etc.

Item lascio alla suddetta Signora Margherita Manente d'Arpino tutti quelli suppellettili, mobili, quadri, di qualsivoglia sorte e conditione, et valore di qualsivoglia materia ascendendesse a gran somma doppo alla mia morte sia padrona et delli suppellettili mobili si di quadri come di ogn'altra cosa et siano suoi assoluti questo per sgravio in qualche parte la mia coscienza, mentre ella con affetto et amore mi assiste al mio governo con ogni più ~~esattezza~~ più esattissima deligenza ... mosso<sup>383</sup> da questo ... mi rammarico<sup>384</sup> non potere lasciare più di questo ... et non trovandosi detta Sigora Margherita Manente<sup>385</sup> appresso di me et al mio servitio et nella mia morte non debbia haver nulla di detto suppellettili di quello io lascio, et voglio che la sopraddetta scrittura vaglia come fosse publico instrumento fatto per mano di notario con tutte le clausole amplissime et sollemnità apartinenti come ho consegnato al sopraddetto notario chiamato Sigor Giovanni Filippo de Amice di Bracciano. [2v] Un letto fatto a casso a banco o come gli vogliamo chiamare tutto ciò restò medesimamente nella medesima stanza dove doppo la morte del Signor Mutio le portò via il Signor Giovanni Vincenzo Cesari suo figlio per spicciare le stanze il Signor duca.

Circa li letti

Tre matarazzi

Tre pagliacci nostri

Quattro coperte di lana

Da Cinque o sei cuscini

Nota di quel poco suppellettile che teneva appresso di sé il Signor Mutio Cesari in casa del Signor duca di Bracciano

[3r]<sup>386</sup> Nella stanza dove si faceva la cucina vi era una tavola grande di noce.

---

<sup>383</sup> *Da esattissima deligenza a mosso intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>384</sup> *Da da questo a mi rammarico intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>385</sup> *Da lasciare più di questo a et non trovandosi intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

<sup>386</sup> *A partire dalla carta 3r si interrompe la numerazione delle pagine.*



Un tavolino d'ebbuccio con doi tiratori quali restarono nella medesima stanza.  
Un banco con molti piatti di maiolica et altri come pile diverse delle quali ne furono portate in  
Arpino la maggior parte du portato in Arpino parimente.  
Doi padelle;  
Doi graticole di ferro;  
Doi para di coprifochi non molto grande;  
Un paro di molle da foco;  
Doi stagniati, uno grande mediocrement et l'altro piccolo;  
Una tiella di rame con suo coperchio non omlto grande;  
Doi scaldaletti di rame;  
Doi cocchiare di ferro da schiumare;  
Doi sgummarello di ferro, uno grande e l'altro assai piccolo;  
Una forcina di ferro da cavare la carne;  
Tre palette da foco, una foco e doi piccole;  
Doi candelieri da olio di ottone, uno più grande dell'altro;  
Una lucerna di ottone per studiare fatta a modo di coppola;  
Doi lucerne di latta parimente per studiare con sue bacilette sotto medesimamente di latta;  
Una lucerna parimente d'ottone, o vogliamo dire lumina da un palmo incirca lunga;  
Doi treppiedi alti da mettere su il caldaro;  
Tre o quattro treppiedi da tegami;  
Molt cortelli di cucina grandie piccoli diversamente con molti altri cortelli di tavola con  
maniche negre;  
Molte tazze diversamente di maiolica di Genova;  
Molti bicchieri di cristalli e tazze diverse del medesimo;  
Molti fiaschi di vetro;  
Un caldaro non molto grande il quale restò in Roma;  
Tre lanterne con suoi specchietti come si sogliono fare, una grande l'altra piccola.

[3v] Circa l'arme

Doi o tre archibuci;  
Doi spade;  
Una sttorta;  
Una cortella;

Un bastone con lo stile dentro;  
Altro cortello lungo ancora col suo fodaro;  
Finimento per la caccia di burse con li cavichi di latta;  
Doi tasche, o come vogliamo chiamarle di pelle marroccchino, una fatta così ordinariamente, e  
l'altra fatta con il suo cerchio d'acciato e burse a riserratura per mettere la monitione et altre  
commodità per la caccia.

Circa li quadri

La Resurrectione di Lazzaro, tela di quattro palmi incirca;  
Il Martirio di Sanata Margherita, tela della medesima grandezza;  
La battaglia, tela al mio parere o del medesimo o pura poco più gande;  
La Incoronatione della Madonna, tela di un palmo e mezzo incirca;  
Un Cristo morto della medesima grandezza con sua cornice indorata;  
Quando la Madonna andò in Egitto, della medesima grandezza;  
Tutti li sopradetti erano quadri di stima disegnati del Cavalier Giuseppe padre dell'istesso  
Signor Mutio.  
Un crocifisso, tela di cinque palmi incirca;  
Un Santo Bastiano, tela da tre palmi incirca;  
Doi quadri, a tutto doi vi era dipinto il Salvatore, tele tutte doi da quattro palmi l'una, poco  
più o poco meno;  
Un quadro dove vi è la Madonna, Santo Gioseppe, Santa Anna e Santo Giovannini, tela di doi  
palmi e mezzo.  
Una Madonna con quatto cherubini intorno, tela di quattro palmi incirca;  
Un Cristo che porta la croce in spalla in piccolo in una tavoletta di mezzo un palmo, o un  
palmo e mezzo, tonda ovata, dove nell'istesso vi è anco dipinta una campagna o vogliamo  
dire paese e vi rappresenta un ponte che vi passa un fiume sotto;  
Tutti li sopradetti sono fatti per mano del medesimo Signor Mutio.

[4r] E perché non mi ricordo precisamente se ve ne erano delli altri, per questo resto in ... et  
tutti li sopradetti furono portati in Arpino.<sup>387</sup>

---

<sup>387</sup> *Da per questo resto in a et tutti li sopradetti intercorre una parola che chi scrive non è riuscito a decifrare.*

Circa li disegni

Il tiratore grande che stava nella sopradetta tavola che stava nella stanza della sopradetta cucina fu portato medesimamente in Arpino quando partì il Signor Mutio da Roma pieno di disegni e quadri di pastelli senza telari tutti fatti per mano sua.

Molti libri spirituali di diversi autore da leggere per salute dell'anima;

Doi para di cocchiari e forchette d'argento.

Circa la biancheria

Da sette para di lenzola usate incirca;

Da otto a dieci foderette;

Una coperta di bombace grande usata;

Da trentacinque salviette sia usate e mezzo usate;

Quattro o cinque tovaglie da tavola;

Asciugatori, numero setto o otto;

Asciugamani da altrettanto numero, pochi, più per quello mi posso ricordare;

Della biancheria usuale del Signor Mutio non ne parlo perché non lo so precisamente, dico delle camisce, sotto calzoni, sotto calzette, fazzoletti, berrettini et altro. ~~Il tutto fu portato in Arpino.~~

Vi era ancora nell'altra stanza doi casse, una di noce et l'atra d'abbeto.

Doi forzieri, uno con la cappelliera et l'altro senza cappelliera, li quali forzieri furono portati in Arpino, et doi casse restarono in Roma nella medesima stanza.

Vi erano ancora doi tavolini di noce, uno grande et un piccolo;

Doi sedie a braccio;

Doi sgabelli.

## **Testamento Giuseppe Cesari, Arpino, 20 settembre 1730**

Archivio della parrocchia di San Michele, Arpino (FR).

Protesta a Testamento di Giuseppe Cesari. Essendo infiniti i pericoli ai quali è sottoposta la vita humana e conoscendo lo infelice peccatore esser mortale nato per morire senza sapere l'hora, che haue a pagare questo debito se in hje me vel in sabbato e colto improvvisamente, come dice il S. Evangelio. Perciò ho pensato coll'aiuto di sua divina Maestà apparecchiarmi per tal hora incerta, già che Dio per sua misericordia me ne concede presentemente il tempo, e sano di mente, dunque con tutto il cuore prostrato à pie' del Crocifisso, fare ora per allora la mia protesta et ultima volontà nel seguente modo. In nomine Patris et Filij et Spiritus Sancti Amen. Primieramente come fondamento d'ogni salute protesto Io Giuseppe Cesari Romano, d'anni in circa 79, battezzato nella parrocchia di S. Salvatore in Roma e professso e confesso nella presenza dell'onnipotente Iddio Padre, figliolo e Spirito Santo, tre persone et un solo Dio, della Beata Vergine e di tutta la Corte Celesta di voler vivere e morire obbediente alla S. Chiesa Cattolica Romana credendo fermamente tutti i dodici articoli della fede insegnati da S. Apostoli con le interpretazioni e dichiarazioni sopra di quelli fatti dalla S. Chiesa Cattolica Romana e tutto quello, che in essa S. Chiesa governata dallo Spirito Santo ha insegnato e definito e dichiarato. Et insomma protesto di credere tutto quello che un buono e cattolico cristiano deve credere, nella quale S. fede voglio e mi rallegro di morire, in maniera tale che qualunque cosa ch'io dicessi o facessi, il che non sia contro quella per suggestione del demonio o in altra maniera tentato ora per allora in virtù della presente revoco, casso et annullo, né voglio che sia perdetto né fatto. Item per questa mia ultima volontà protesto che nella mia morte voglio il SS. Sacramento della penitenza ovvero confessione, quale occorrendo, che per qualche accidente non potessi havere, né fare in virtù della presente intendo ora per allora di fare col Cuore, dandomi in colpa di tutti i miei peccati fatti in pensieri, parole, opere, omissioni, avulsi o non conosciuti, e scordati o altro così contro Dio, come contro il prossimo mio, de quali infinitamente mi doglio, e son pentito, desiderando spazio di penitenza per poterli amaramente piangere, non già per timore dell'inferno o d'altra pena, ma per havere offeso il bene sommo quale dovevo sopra tutte le cose amare e servire. Il che ora fermamente propongo di fare colla sua grazia per tutto il tempo della mia vita, senza mai offenderlo, col divino aiuto. Item protesto voler nel fine della mia vita il SS. Viatico per unirmi perfettamente e pacificarmi col mio signore, per mezzo di così divino sacramento,

quale non potendo allora per qualche accidente ricevere, mi dichiaro ora per qual tempo di riceverlo almeno spiritualmente col Cuor, adorandolo e supplicandolo che si degni esser meco in sì pericoloso viaggio e conflitto, difendendomi dall'insidia de ladroni infernali, conducendomi nel sicuro porto dell'eterna beatitudine. Item protesto voler passare anco da questa vita armato del final sacramento dell'estrema unzione, quale non potendo per qualche impedimento havere, ora finalmente dimando per allora e desidero, pregando sua Divina Maestà, che si degni ungermi tutti i sentimenti interni et esterni con l'olio della sua infinita misericordia, perdonandomi ciò che ho peccato con l'occhi, lingua, gusto, odorato, udito e tatto et qualunque altro modo. Item per la presente protesto non voler mai per tentazione alcuna disperarmi della divina pietà per la moltitudine de miei peccati, per li quali, benché io confessi meritare l'inferno, non però mi diffido della sua infinita misericordia, sapendo anche aver donato quella ad infiniti altri peccatori come me, havendo poliza, fermata di sua propria mano nel S. Evangelo, nella quale confessa non esser venuto a chiamare li giusti ma li peccatori. Item confesso di non sapere di haver mai fatto opera buona e meritoria di vita eterna; e se alcuna si havessi fatta, quella dico haver fatta con moltissima negligenza, né l'havrei potuta fare senza la divina grazia; però resti pur confuso il demonio, che io non presumo per quella sola meritare il Paradiso, ma solamente per i meriti e sangue del mio signore Gesù sparso in Croce per me misero peccatore. Item protesto per la presente voler patire ogni infermità con pazienza, e dolore della morte nella quale occorrendo il che Dio non voglia – per violenza dell'affanno et agonia io cascassi in alcuna impazienza o tentazione di bestemmia o mormorazione contro Dio o di odio, vendetta, concupiscenza o dubbio della fede o altro sogno di mal esempio, me ne dolgo, pento e reprovo ora per allora per quanto di male potessi fare o dire, pregando la divina clemenza che non mi abbandoni in quel doloroso conflitto. Item in virtù della presente perdono tutte le ingiurie et offese, che mi fussero mai da alcuno state fatte nella fama, vita, facoltà o in qualunque altro modo, pregando Dio che gli perdoni et aiuti, altrettanto desidero che sia fatto a me da coloro, ai quali havessi fatto alcuna offesa. Item protesto d rendere infinite grazie alla sua Divina Maestà di tutti i beneficii, fattimi così a me occulti, come manifesti et in particolare del beneficio della creazione e redenzione e vocazione al suo santo conoscimento; ma soprattutto dell'havermi aspettato tanto tempo a penitenza, avendo potuto meritatamente levarmi e darmi la vita, quando meno lo pensavo e che io stavo nel fango de peccati sua dunque benedetta la sua infinita pazienza e carità. Item voglio, anzi desidero sommamente et umilmente prego che di questa mia ultima volontà sia protettrice la Gloriosa Vergine Maria, refugio et aurora de peccatori, quale specialmente, oltre tutti gli altri santi e sante, miei devoti e devote, come S. Giuseppe, S. Anna e Gioacchino, S.

Antonio, Filippo, Lucia, Orsola et altri santi miei onorati, quali niuno e chiamo che siano presenti nell'ora della mia morte e mi diano lume e forza da non essere ingannato dal commune nemico infernale, consolandomi colla loro desiata presenza; pregando il suo unigenito figliuolo Gesù che riceva lo spirito mio in pace. Item voglio similmente e costituisco per virtù della presenza S. Angelo mio custode, difensore e procuratore dell'anima mia nel tremendo giudizio, quando si farà la discussione e darassi la final sentenza della vita e morte eterna, supplico solo che si come questa mia anima è stata data dal creatore sotto la tutela e guardia sua, così la difenda e conduca nelle sue mani. Prego similmente per le viscere di Gesù Cristo tutti i miei amici et anco nemici e parenti che benché non si possa sapere che sorte m'habbia da toccare, nondimeno temendo per li miei peccati, che l'anima mia debba andare per molto tempo nel Purgatorio, vogliano aiutarmi con opere soddisfatorie e massimamente col SS. Sacrificio della Messa, come mezzo più efficace per liberar l'anima da quelle pene, delle quali, se avverrà mai che io per loto opere buone sia liberato, prometto non essergli ingrato di tanto beneficio. Item voglio e lascio che l'anima, subito sciolta da questo grave terreno, sia sepolta nell'amorosa caverna del costato di Gesù Christo, nella quale vivifica sepoltura giaccia e viva perpetuamente basta in quella eterna requie e riposo, col benedire mille volte quel crudelissimo di Lanoia, che a guisa di pungente scalpello fece un monumento così dolce nell'amato petto del mio Signore. Finalmente protesto di accettare volentieri la morte in qualunque nodo mi avverrà, conformando il mio volere colla divina volontà, accettandola con pazienza in soddisfazione de miei peccati, e se pure facessi atti d'impazienza, ora per allora li detesto, causati forse dall'affanno del male et orrore della morte, ringraziando sua divina Maestà della vita che mi ha concessuta, quale se più vorrà allogarla, sia per mille volte medesimamente benedetto e sia in servizio suo, e che da hoggi in appresso mai più l'offenda, quando che vo' ecco l'anima, il corpo, la vita e la morte in mano sua, pregandolo soprattutto a non permettere mai che della suddetta mia volontà mi muti. Amen. In fede della quale volontà io Giuseppe Cesari Romano ho fatto la presente carta di protestazione, confessione, rassegnamento presenti i miei santi devoti, come testimoni rogati a quell'effetto, quale intendo, che voglia ora e sempre con forza e vigore di testamento, codicillo e donazione per cagione di morte, confirmandola di nuovo stando di mente sana e corpo, sottoscritta e scritta di propria mano, portando finalmente detta protesta per maggior chiarezza, continuamente meco, con la quale voglio et intendo esser sepolto dopo la mia morte, et infine in manus tuas Domine commendo spiritum meum e perciò ne lascerò copia appresso di me. Havendo finora per quanto potevo e sapevo, dato riposo al più essenziale, che è l'anima, ora è conveniente dare riposo al corpo e perciò voglio e desidero, essendo certa la

morte, ma incerto il luogo e l'ora e come si muore, perciò voglio che, morendo in Roma, il mio miserabile corpo pugno di terra e di vermi, sia sepolto nella sepoltura de miei antenati nella Basilica di San Giovanni in Laterano, ove è il deposito a sepoltura del cav. Giuseppe Cesari d'Arpino mio Avo, e se morirò in Arpino sia sepolto nella mia cappella, nella Colleg. Chiesa di S. Michele Arcangelo, nella quale vi è la sepoltura, ove giace anco quello di Muzio Cesari mio Padre, se poi succedesse in loco terzo io rimetto ai miei eredi et alla mia serva Teresa de angelis et in quanto al funerale non meritando honore, un miserabil pescatore di poco fango e vermi, perciò sia vestito col sacco di S. Francesco assisiato e scalzo sopra la terra, o al più ad electione delli miei eredi e serva suddetta; circa la spesa del sacco e dell'altro, che occorrerà, spero lasciare tanto denaro, che possa bastare, sì in Roma come Arpino o altro luogo. La detta serva saperà dove può stare; se poi portasse il caso che non vi sia, habbiano pazienza i sigg. eredi di farmi la carità provata delli lasciti. Voglio perciò che in questa et altra spesa s'intenda esclusa la suddetta serva Teresa e li sigg. Correa dell'Isola; e se il denaro fosse sopravanzante a detta spesa, il di più voglio che la suddetta serva Teresa ne faccia dire tante Messe o altro bene per l'anima mia, come ad essa parerà o carità o dote o altro secondo che sarà l'ammontante, fidandomi della suddetta, perché in anni 38 finora che servì mio padre e me medesimo, e l'ho ritrovata e sperimentata sempre fidatissima, puntuale et ha riguardato il mio più assai fosse stato suo et addossatasi per tale effetto qualche mala volontà, e giudiziosa sufficientemente per quanto porta il suo stato, laonde non avendo presentemente persona da potermi fidare più di essa, perciò dopo la mia morte della medesima mi fido e credo che non sia per mancare e se mancasse, mancherebbe a se stessa e perché sono padrone del mio, perciò così voglio e così comando amen. Item voglio che eseguita la mia morte, se si puote, si facciano dire da detta Teresa in quel medesimo giorno quelle messe, che si potranno dire et havere colli miei denari suddetti, se detta Teresa sarà vivente, altrimenti perorata da quelli, che ho lasciato. E perché sono avanzato in età incirca alli 79, e ritrovandomi sano di mente, perciò ho pensato fare il presente testamento in scriptis, chiuso e sigillato per non morire (che Dio non voglia intestato) quale voglio, che dopo la mia morte habbia la sua puntuale esecuzione da parola a parola, come lo scrivo, con tutti li legati, vincoli, condizioni e particolari istituzioni. E voglio, che valga, come testamento in scriptis, come io fo ed in ogni caso, come clausola codicillare, testamento nuncupativo ed in ogni modo migliore.

E perché l'istituzione dell'erede e capo e principio del testamento, senza del quale è "ipso iure" nullo et invalido, perciò fo et istituisco a me stesso Eredi universali e particolari l'Ecc.ma Sigg. D. Antonio Boncompagni Lodovisi, duca di Sora presentemente, come la

Ecc.ma Sig.ra D. Leonora Boncompagni presentemente, duchessa di Sora, et in caso di loro morte (che Dio non vogli) l'Ecc.mo Sig. D. Gaetano Boncompagni Ludovisi suo figlio primogenito e l'Ecc.mo Sig. D. Pietro Boncompagni fratello, con tutti li suoi legati, vincoli e particolari istituzioni, quali voglio, ordino e comando che si debbano ad unquem inviolabilmente osservare e non altrimenti, atteso questa è la mia ultima volontà, supplicando detti Ecc.mi Sigg. a far eseguire quanto io scrivo in questo testamento a proteggere questa mia ultima volontà, come per loro bontà hanno sempre li loro antecessori protetti li miei antenati e similmente proteggere la suddetta mia serva Teresa, la quale per risguardare il mio si averà fatta qualche mia volontà, laonde devo avere questa considerazione; quindi è che ascio la suddetta mia voce ad eseguire quanto scriverò più sotto e che ho scritto sopra, fidandosi, come dissi, che non mancherà al suo dovere, come in tanti anni ha fatto nell'occorrenza e malattie, per averla sperimentata, sapendo per certo che nessun altro pensarla per l'anima mia "et periret memoria mea cum sonitu". Item titolo particolari institutionis lascio alla mia Cappella, dotata dal dr. Gio. Vincenzo Mobilia, come per instrumento di not. Pertio Ranaldi del 1613, fratello di Flaminia Mobilia Cesari mia Madre, erede dei suoi fratelli, eretta nella Ch. Colleg. Di S. Mich. Arcangelo di questa terra di Arpino sotto l'invocazione di S. Francesco e Giuseppe e che poi questa cappella fu compita da Muzio Cesari mio Padrea, lascio dico tutti li terreni e case in essi e bottega alla Piazza e ogni altra ragione et azione, che mi spettasse e competesse dentro il distretto e territorio di Arpino, alla riserva del territorio detto di Viscialupo e Carrapina contigua detto la Quatrozza e dell'altro territorio detto Campoli e del Franchitto e del Palazzo dove abito con suo fienile e stallone et oliveto contiguo, delli quali ne farò disposizione più sotto, come lascerò infine nota de territori e per essa cappella mia erede particolare al Capitoli di essa Collegiata di S. Mich. Arc. con gli infratti pesi, patti e condizioni e non altrimenti. 1) Dichiaro che s'intendano compresi in detta eredità, che io lascio, così gli annui carlini otto, che io vendo al suddetto Capitolo, come gli annui carlini quindici, che io vendo alla Cappella, seu chiesa di S. Maria delle vigne piane, per poco terreno incorporato al detto mio territorio di S. Maria delle vigne piane, in modo che il suddetto Capitoli non habbia più che pretendere per l'avvenire sopra gli altri miei beni, in detto ristretto, per li suddetti due Canonici. 2) che delli frutti delli detti beni lasciati se ne devono eleggere doi Cappellani perpetui, li quali habbiano ogni giorno a celebrare la Messa nello altare della mia cappelletta suddetta per l'anima mia e de miei antenati, à quali cappellani si debbano dare docati sei il mese per ciascheduno, che in tutto fa la somma di docati cento quaranta quattro, cioè docati settantadoi per cappellano, mentre li beni lasciati e che lascerò ascenderanno ad annuo frutto maggiore, et il di più serve così per il pagamento delli doi



canoni accennati, come per il jus sacristie e per utensili necessari alla suddetta cappella, acciò stia ben provveduta e pulita e per utile e decoro del medesimo capitolo, benché la sudd. cappella stia provveduta da me per qualche anno ed anno di candelieri, fiori, tovaglie e lampada da accendersi nelle feste principali e de S. Giuseppe e Francesco e che li cappellani eletti abbiano il jus et autorità di far costringere il capitolo, oltre esser onore loro a dar gli utensili necessari alla cappella, quando vi fosse necessità e si trascurasse di farli; 3) che li cappellani eligendi siano di buona vita e fama e condizione e possa esser così canonico come prete, sacerdote semplice, purché non abbia altro obbligo di messe e che l'elezione debba farsi per via di bussola per evitare gli disturbi, che sogliono insorgere, con porrersi solamente nella detta bussola dodici e non più nomi de sacerdoti concorrenti et eligendi dal capitolo e non meno di cinque, quando vi siano e con piegarsi li nomi e cognomi in cartelline eguali né si possano ponere duplicate cartelline del medesimo nome e cognome de sacerdoti, assistendovi il capitolo et altri laici, se vorranno esservi, che li nomi de sacerdoti sieno veduti da tutti e letti forte, mettendoli ad uno ad uno subito nella bussola, acciò non vi insorga fraude o mormorazione nel popolo e scrupolo alle loro coscienze, come più volte ho inteso; li sacerdoti concorrenti alla detta cappella, come ho detto, siano di vita esemplare e buoni, e non giocatori, né ubbriachi o sensuali pubblici e se poveri e buoni sarà migliore, facciano il memoriale al Capitolo, e quelli, che saranno da duplicate voci conclusi, e si faccia anco la bussola con le palle, questi si ponino alla cartellina e che il ragazzo non possa tenere cartellina nascosta fra le dita, ma apra bene la mano, quando la pone nella bussola con le doi dita, che la bussola abbia la bocca stratta da potervi entrare solamente la mani di un figliolo di cinque in sei anni, il quale poi dopo poste tutte, ne estrarrà una, dopo essersi bene sbattuta la bussola per confondere le cartelline, e quel nome di sacerdote che sarà estratto resti eletto per cappellano sua vita durante, quando non passasse ad altro posto o volesse lasciarla et il medesimo si faccia nell'estrarre l'altro cappellano e subito comincino a celebrare. Per la prima volta nomino io li suddetti cappellani, quali voglio che siano li sacerdoti D. D. li quali dichiarerò poi ne fogli, a Dio piacendo e dopo la loro morte o loro rinuncia, sia praticato il modo già detto per la nuova elezione e così debba sempre che occorrerà praticarsi, quando si abbia a provvedersi. 4) ordino, voglio e comando che la detta cappellania sia meramente laica e che mons. Vescovo pro tempore non possa mettervi mano in alcun modo o confirmare i cappellani suddetti o ingerirsi in modo alcuno a darli il possesso o far qualsiasi atto per l'avvenire, per il quale resti affetta alla mensa vescovile, bastando la suddetta elezione per poter celebrare le messe e che in niun modo possa acquistare titolo alcuno, con cui resti sotto posta a decima o altro peso e vincolo, ancorché fosse di S. Visita, mentre io intendo fare

questo per puro titolo di elemosina laicale, acciò possano vivere onestamente doi sacerdoti e che basti la fede e giuramento d'aver celebrato le messe, come sopra, per esser pagati. 5) voglio e comando et ordino che il capitolo si obblighi capitulariter di esser tenuto de proprio a tutti i suddetti pesi e pagamenti, ancorché li stabili venissero a deteriorare, perché per colpa del capitolo, ne seguirebbe il danno, col non accudirli e mantenerli; 6) E perché ho considerato che detti terreni nel distretto di Arpino non potranno corrispondere col frutto dell'annualità per doi detti cappellani, perciò aggiungo e lascio alla suddetta mia cappella o per essa, come ho detto, al capitolo di S. Mich. Arc. anche la selva di Fontana con gli altri terreni adiacenti nel distretto di essa terra di Fontana, ed anche la selva ed oliveto ed altro, esistentino nella Rocca d'Arce e distretto di essa, che Matteo de Angelis e Teresa sorella sa dove e quali siano dell'uno e dell'altro luogo, e perché li detti terreni d'Arce sono a causa della distanza d'Arpino assai scomodi e meno fruttiferi per non potervi accudire, perciò do la facoltà a detto capitolo di poterli vendere et del denaro crearne un capitale o in censo o in terreno, che frutteranno più, e se qualche cappellano di essi, il che non credo, né devo credere, per sua disgrazia, cadesse in qualche vizio, che fosse pubblico, o di gioco proibito o d'ubbiachezza, o sensuale pubblico in vergogna del suo carattere, o altro vizio et essendo ammonito, e non desistesse, in tal caso do la facoltà al detto capitolo di privarlo di detta cappella, ed eleggere l'altro per bussola come sopra, perché io non fo questa carità per servirsene male, ma acciò possa vivere onestamente, studiare e tirarsi avanti, e quando si avesse a privare della cappella si faccia per bussola colle palle; 7) item dichiaro che alla suddetta cappella v'è obbligo, come per istrumento fatto da fratelli di mia madre col detto capitolo per mano di not. Perzio Ranaldi del 1613 di dire tre messe la settimana, benché dal detto capitolo se ne dica una, e perciò voglio che detto obbligo resti nel suo vigore e non s'intenda incluso nell'obbligo suddetto de cappellani; similmente che li cappellani suddetti eligendi siano cittadini, o al più siano di Fontana d'Arce, se fosse dello Stato Ecclesiastico a concorrere, il che non credo, anche si potrà imbussolare, ma quando non vi fossero detti accennati luoghi, in tal caso si riceveranno di qualsiasi loco, purché abbiano le condizioni suddette e siano poveri nello stato loro. Per poter eseguire la suddetta eredità nel accettarla o non accettarla, do al suddetto capitolo il termine di doi mesi. E per ultimo non volemo il detto capitolo soggiacere a tutti li suddetti obblighi, o non accettare questa mia eredità particolare, in tal caso sostituisco alla suddetta eredità particolare il Collegio di S. Carlo de PP. Barnabiti di questa terra di Arpino, col peso di pagare li suddetti doi canoni di carlini otto e l'altro di carlini quindici alla cappella delle Vigne piane e di provvedere d'utensili quando vi bisognasse, la suddetta mia cappella e di fare celebrare da doi loro padri e da doi cappellani

nel suddetto modo per bussola, per levare li fastidi, che sogliono accadere, una messa quotidiana perpetua per l'anima mia e de mie antenati e l'altra per li medesimi e secondo la mia presente intenzione alla suddetta mia cappella, oppure in qualsiasi altare della loro chiesa;

8) Item lascio a Teresa de Angelis di Arpino, mia serva, il territorio detto Campoli titolo particularis institutionis e come mia erede particolare possa entrarvi in possesso di propria sua autorità. Siccome l'altro territorio detto il Franchitto, ambi comperati da mio Avo Cav. Giuseppe Cesari, come per istrumenti, che detta Teresa potrà pigliarsi nel forziere, ove sono gli altri, col solo peso che eseguita la mia morte, di farmi dire tre messe di passione per una sol volta, et una messa l'anno, sua durante, tantum per l'anima mia e di detto mio avo, se potrà farla dire, e tutto lo fo a contemplazione d'avermi servito per lo spazio di tant'anni fedelmente, et anco avere servito mio Padre, et ancora perché da molti anni non ha preso il solito salario e vestimenti, come era il patto convenuto, perché non ha avuto di bisogno et avanzava da me incirca a docati 70 fino a questo tempo; e perché la suddetta Teresa de Angelis non ha casa sua propria, et all'incontro volendo io usare tutta la mia gratitudine, voglio, ordino e comando che, sua vita durante solamente sia padrona e posseda tutto l'intiero Palazzo e stallone, ove io abito sia sotto come sopra in Arpino et anco l'oliveto contiguo e confinato in detto palazzo, con tutti i mobili et utensili, che si ritroveranno in esso in tempo di mia morte e che di essi ne abbia l'uso e possa per se stessa avvalersene e servirsene liberamente appunto come l'ho fatto io nel tempo di mia vita e se io fossi vivente, e che non sia tenuta, né possa esser astretta a farne inventario alcuno e che nel tempo di sua morte restino quelli, che si troveranno tali quali ad uso consunti o destrutti appunto come fossero stati suoi beni propri e per maggiore comodità della medesima, anco il sopradetto stallone et oliveto potendone servire a suo libero arbitrio; et acciò che non venga inquietata da nessuno per detta causa voglio ne abbia l'uso libero come me medesimo se fossi vivo; di più ordino, comando e voglio che quando il suddetto stallone sotto e sopra non servisse per qualche sua industria e comodità et a suo compiacimento, in tal caso possa affittarlo e prendersene il frutto di detto affitto e non occorrendoli, in tal caso del frutto di esso ne abbia a far dire seu celebrare tante messe più o meno a suo arbitrio per l'anima mia; di più voglio che per la soddisfazione, così di queste messe ordinate come nelle altre tre per una sol volta e dell'una annua non sia tenuta a darne conto ad alcuno o esibirne fede di sacerdoti, essendo io contento e soddisfatto della sua lealtà e che debba starsi alla sua sola assertiva di averle fatte dire e celebrare; laonde non voglio sia molestata o fatta molestare d'alcuno sotto qualsiasi pretesto e anzi in pena di ciò, sì per questi come per altri lasciti fossero molestati o fatti molestare da chi io ho lasciato, in tal caso sia nullo il lascito e vada in beneficio dell'erede generale o di

qualche chiesa col peso di tante messe capiente; perché così voglio e comando et ordino, come padrone del mio; 9) Item jure legati lascio al Convento di S. Domenico di questa terra d'Arpino e superiori pro tempore il territorio loco detto il Viscialupo colla Carrapina contigua et unita a detto Viscialupo; per più un altro territorio poco distante, ove si dice le Quadrozze di detto Viscialupo, secondo la vendita de medesimi avendone fatto il calcolo d'anni sette ascenderanno i frutti di essi, senza li frutti di essi non seccati a più di ducati trentacinque in circa; voglio, ordino et comando che se ne debbano celebrare tante messe quante ne capiranno ad una eredità certa et invariabile di ducati 35, quali messe siano pro defunto secondo la mia presente intenzione, a suffragio di me e de miei antenati, e che il Convento suddetto si debba obbligare di soddisfare in perpetuo le messe corrispondenti annue, che capiranno et in ogni caso che mancassero le dette rendite, perché solamente potrebbe svendere per incuria e negligenza de PP. Domenicani pro tempore; e non volendo il suddetto convento accettare questo legato col suddetto obbligo, voglio che questo istesso colla medesima condizione passi in beneficio della Chiesa di S. Carlo dei PP. Barnabiti di questa terra e non volendo nemmeno accettarlo coll'obbligo espresso, vada alla chiesa di S. Maria di Civita di Arpino col medesimo obbligo espresso, e non volendo o nemmeno questa, vada in benefico di quella chiesa, che vorrà accettarlo coll'obbligo suddetto e benché qui dietro ho scritto ad una rendita invariabile e certa di ducati 35, con tutto ciò mi rimetto a quelle, che vi potrà capire e parerà alla loro retta coscienza e che giudicheranno i PP. E vicari o priori pro tempore di detto convento; non pretenderanno che il convento abbia a rimettervi, non trascurino però al mantenimento di detti terreni; 10) Item dichiaro che la Sig.ra Flaminia Mobilia Cesari mia madre ebbe una figlia dal suo primo marito, chiamata la Sig.ra Vincenza, alla quale sua figlia lasciò nel suo ultimo testamento ducati cento cinquanta di Regno pro una vicetantum per titolo d'istituzione e per ogni causa, che potesse trovare sopra la sua eredità e benché io debba credere che detta somma sia stata soddisfatta per non essermi mai stata richiesta dal Sig. Bartolomeo Correa, figlio di essa Sig.ra Vincenza; ad ogni modo perché io non ho notizia della scrittura della soddisfazione suddetta, perciò per puro scrupolo di mia coscienza, lascio al predetto Sig. Bartolomeo gli suddetti ducati cento cinquanta di Regno per adempimento del testamento di mia madre e sua ava materna; per quando si ritrovasse che gli predetti centocinquanta fossero stati soddisfatti, in tali caso anche ce li lascio jure legati; 11) Item lascio al Sig. Antoniuccio Correa, figlio del Sig. Bartolomeo, in segno d'amore che gli porto, ducati cento cinquanta di Regno per una sol volta; e quando che le dette somme di ducati centocinquanta o di ducati cinquanta non si trovassero da me soddisfatte in tempo della mia morte, allora ordino e comando alla predetta Teresa, mia serva, che le soddisfarria e che

debba pigliare il denaro contante, che spero lasciare in tempo della mia morte, e della somma del medesimo se ne debba stare alla semplice assertiva della predetta mia serva, come se io fossi vivente, e per il complimento, che potesse mancare, debba detta Teresa pigliarli dalli primi frutti o di miei effetti di Roma o di Regno, che a me fossero maturati, o dall'argenti di Roma o di questi in Arpino o da altri miei effetti da vendersi ad elezione di detta Teresa, alla riserva de territori lasciati alla suddetta; quale non voglio che soggiaciano a questo pagamento, né a peso alcuno, e se debba esigere pubblico istrumento di quitanza delli Sigg. Correa; e fintanto che restino soddisfatti, resti soppeso di chiederli a detta Teresa, dalla quale dovranno pagarsi; e perciò voglio che detta Teresa abbia tempo doi anni a pagare cioè ducati cento infine anno dopo la mia morte et gli altri ducati cento in fine del secondo anno, e ciò fo acciò abbia tempo di vendere o oglio o vino o altra, e frattanto non voglio che gli si possa fare sequestro, né vendere in pubblica piazza all'incanto, ma il più che si possa vendere, e così dico anco delli quadri o di Arpino o di Roma, e perciò lascio in mia vece detta Teresa col oracolo però in tutto le disposizioni fatte da me dell'Ecc. Erede generale, sì che detta Teresa non mancherà al suo dovere come ha fatto per il passato et eseguirà quanto ho detto, non si lasci però ingannare da alcuno et se in caso succedesse che detta Teresa, quod absit, morisse prima di me, in tal caso supplico l'erede generale a fare eseguire puntualmente quanto ho detto, invece di detta Teresa, et per il resto de miei stabili, averi et altro ne disporrò appresso nelli fogli, se Dio mi darà più vita; per ultimo voglio, ordino e comando come padrone del mio che quelli fogli, che si troveranno dopo questo testamento e dopo la mia morte, scritti e sottoscritti di mia mano e sigillati con mio proprio sigillo in cera di Spagna color d'oro, voglio infallibilmente, inviolabilmente et senza alcun ostacolo si abbiano da osservare et obbedire, come fossero scritti inclusi, uniti e rogati in questo testamento, essendo questa la mia volontà e ciò ho fatto per potere disporre in appresso secondo mi parerà. Laus Deo.

In Arpino il 20 settembre 1730. Io Giuseppe Cesari Romano ho critto e sottoscritto il presente testamento e siglato col mio solito sigillo in cera di Spagna color d'oro.

Extracta est presens copia a suo originali testamento in scriptis, condito, ordinato et facto per q.m Dominum D. Josephum Cesarem Romanum clauso et sigillato sub die secunda 9bris 1731 et post eius obitum aperto et publicato sub die decima m. 9bris 1733 in quibus quidam clausura et apertura per me infrascriptum not. Majus interfui et facta coll.ne concordat salvo semper et infidam requisitus signavi.

Ita est ego Notarius Roccus Ant.us Moscatellus Arp.as.

Dal codicillo pag. 22 a tergo. Item lascio alla ch. Di S. Maria di Civita e per essa al capitolo della medesima chiesa una mia casa alla strada de Serpenti in Roma e perché non so che cosa

possa appigionarsi, non essendo mai stata affittata, perciò mi rimetto al zelo e coscienza di detto capitolo di dire tante messe perpetue, quante ne potranno capire, la metà per l'anima mia, e l'altra pro defuncto secondo la mia presente intenzione, con estrarne prima il jus sacrestie, come anche se ne debba estrarre il canone di detta casa, che però pagano attualmente scudi 15,35. Se però di affitto di detta casa, con levarsi il detto canone et il jus sacrestie e qualche rifazione a detta casa, giungesse al fruttato di monete di Regno, che vi capisse un cappellano, in tal caso voglio che si eligga una cappellania nel medesimo modo e forma, che ho detto nel testamento di S. Mich. Arc. Con questa sola differenza, cioè che dica le messe a detta ch. di S. Maria di Civita e se il detto capitolo di S. Maria suddetta non volesse ricevere il suddetto legato col suddetto peso, in tal caso lo lascio al detto capitolo di S. Mich. Arc. E mia cappella, come nel testamento, così voglio, ordino e comando. L'uno e l'altro testamento e codicillo fu rogato da not. Carlo Caricchia d'Arpino, al codicillo sotto il di 3 9bre 1733 e pubblicato il 10 9bre 1733.

D. Francesco de Angelis, governatore e giudice della città di Arpino nel 1744.

Inter cetera contenute in certa copia autentica Codicillo q.m Iosephi Cesare Arpinatis, descripte in quodam libro esistente in archivio insignis Collegiatae et mstricis ecc. S. Michaelis Arcang. Mihi exhibito etc.

Havendo ripensato e fatta più matura riflessione sopra i terreni lasciati alla mia Cappella nel testamento, e per essa al capitolo di S. Mich. Arc. Per poter pagare li perpetui cappellani che li nominati terreni in alcuni anni fruttano più di quello spettante a' cappellani; non di meno si può facilmente dare il caso, che fossero due o tre anni scorsi, che la roba non valga; o l'affittuario prontamente non corrisponde; o per altri accedenti non potessero essere dal capitolo pagati, e maggiormente, che si tratta di messe perpetue; perciò ho risoluto, e lascio la mia cappella suddetta e nominata nel testamento di S. Francesco e Giuseppe, e per essa al capitolo di S. Mich. Arc. D'Arpino, lascio dico una mia casa dita nella strada fra s. Carlo a' Catinari e Giubbonari libera da canone; e sta in faccia al vicolo de chiavari, comprata dal mio avo, come per stromento, dalla quale presentemente se ne esige di pigione scudi ottantadue annui; acciò in caso di mancanza ci sia di più da potere supplire; come per potere in alcuni tempi risarcire detta casa e terreni e perciò il suddetto sia avvertito a non trascurare e non fare deteriorare, dico deteriorare, sia detta casa, come li terreni, ed essendone in colpa siano tenuti de proprio et in coscienza, mentre l'entrata della suddetta casa sola saria quasi sufficiente a mantenere detti cappellani; ed io ho voluto abbondare molto più per cautela. Adest locus sigilli etc. Arpino è pieno di homini qualificati, di qualunque arte liberale in modi che fin alle moderne carte ne parlano, come appare in persona di messer Gioseppe d'Arpino pittore

famoso in Roma. Arpino hoggi è terra grande, frequentissima et popolosa, la quale fa da mille fuochi in circa et è la maggior Terra, che sia nella diocesi di Sora. Per molti e molti anni sono stati sotto il governo d'Arpino gli homini del contado d'Arpino, il stato di Rocca Secca, col ducato del Monte de S. Giovanni. Hoggi se ritrovano in Arpino vinticinque Dottori in Theologia, legge, et Medicina, oltre quindici professi, che studiano, et il numero grande di morti, che vi sono stati da tempi, et tempi, senza far mentione di valenti maestri, che insegnano lettere humane per Regno, et Campagna, Arpino è stato pieno sempre non solo di capitano, alfieri, et valentissimi soldati. Ma anche hoggi vi si trovano oltre gran numero di soldati, che guerreggiano sotto il medesimo titolo di Capitani et valorosi soldati in Fiandra, vi stanno dico sei homini d'Arme di gran valore. Ancora havea l'entrate nella grancia.

La med.a Terra d'Arpino è ornata di molte chiese collegiate, cioè la chiesa di S. Arcangelo dove è l'abbate et nove can.ci li quali servono continuamente detta chiesa, ornata et costruita nobilmente, ornata di paramenti et argenti et campanile et organo; Item S. Maria de Civita, dove è l'Arciprete et sei can.ci; Item S. Andrea con cinque can.ci; S. Vito et Honorio chiese similmente; ce ne sono tre conventi de religiosi, ciò è S. Domenico dove sono i frati di detto ordine, S. Nicola dove sono li frati di S. Franc. E conventuali, et S. Lorenzo luogo et convento de P.ri Cappuccini, nelli quali conventi et chiese, detti religiosi servono et officiano convenientiss.e; c'è un Monast.o di Monaache nella chiesa di S. Andrea dove sono molte monache, le quali vivono Religiosamente. In Arpino vi si ritrova uno antichissimo Hospitale dotato di bonissime entrate; vi stanno la contraterna de Corpus D.ni in tutte le chiese curate, del confallone, di S. Maria delle gratie, di consolatione, del S.mo Rosario, de la concessione, de S. Maria del riparo, di S. Biasio, di S. Maria delle vigne piane, di S. Ant.o di Padova, et la compagnia della Morte. In Arpino vi è un gran numero di benefitii semplici che si posseggono et da preti d'Arpino et da cortegiani di Cardinali Ill.mi che vivono in Roma. Actum Arpini. Die 14 mensis Maij 1594. Notar Pertio Ranaldi.

## **Bibliografia generale**

### **ALBERTI 1604**

R. Alberti, *Origine, et progresso dell'Academia del Dissegno, de' pittori, scultori, e architetti di Roma*, Pavia, 1604, ed. (sl.) 1978.

### **AMBURGO 2001**

Amburgo, Kunsthalle, *Von Dürer bis Goya*, a cura di A. Stolzenburg, settembre 2001.

### **AMBURGO 2008-2009**

Amburgo, Kunsthalle, *Von Leonardo bis Piranesi: Italienische Zeichnungen von 1450 bis 1800*, a cura di H. Gassner, D. Klemm, 24 ottobre 2008-18 gennaio 2009.

### **AMHERST 1974**

Amherst, Amherst College, *Five College Roman Baroque Festival: Major Themes in Roman Baroque Art from Regional Collections*, 11-14 aprile 1974.

### **AMSTERDAM 1955**

Amsterdam, Rijksmuseum, *De triomf van het Manierisme. De Europese stijl van Michelangelo tot el Greco*, 1 luglio – 16 ottobre 1955.

### **ANDREWS 1968**

K. Andrews, *Catalogue of Italian Drawings*, voll. I-II, Cambridge, 1968.

### **AOSTA 1992**

Aosta, Centro Saint-Benin, *Uomini, santi e draghi: capolavori del Museo Puskin di Mosca, disegni italiani dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Maiskaja, 18 luglio-8 novembre 1992.

### **ARMENINI**

G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. VIII, Torino, 1979.

### **ASCENSIO Y TOLEDO 1876**

J. M. Ascensio y Toldeo, *Pacheco y sus obras artisticas y literarias*, Siviglia, 1876.

### **BACOU 1968**

R. Bacou, *Dessins du Louvre. École italienne*, Parrigi, 1968.

### **BACOU 1981**

R. Bacou, *The famous italian drawings from the Mariette Collection at the Louvre in Paris*, Milano, 1981.



**BAGLIONE 1642**

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo del 1642*, Roma 1642, ed. a cura di J. Hess e H. Röttgen, Città del Vaticano, 1995.

**BALDINUCCI 1681**

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681, ed. anastatica con nota critica di S. Parodi, Firenze, 1975.

**BALDINUCCI 1681a**

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681, ed. a cura di P. Barocchi, Firenze, 1975.

**BAREGGI 1988**

S. Bareggi, *Antichi disegni. Dal XVI al XIX secolo*, Milano, 1988.

**BAROCCHI 1977**

P. Barocchi, *Il registro dei disegni degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Milano, 1977, II, pp. 571-578.

**BAROCCHI 1979**

P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento, Disegno*, vol. VIII, Torino, 1979.

**BARTSCH 1794**

A. Bartsch, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes, qui faisoient partie du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne*, Vienna, 1794.

**BASILEA 1973**

Kunstmuseum, Basilea, *Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, a cura di T. Falk, 24 febbraio – 29 aprile 1973.

**BEAN 1982**

J. Bean, *15th and 16th century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982.

**BEGUIN, 1961**

S. Beguin, *Dessins inédits de la periode italienne de Niccolò dell'Abbate*, in "Arte antica e moderna", 13-16, 1961, pp. 228-235.

**BEGUIN, DI GIAMPAOLO, MALGOUYRES, 1998.**

L. Beguin, M. Di Giampaolo, P. Malgouyres, *Dessins de la donation Marcel Puech au Musée Calvet, Avignon*, Napoli, 1998.

**BERLINO 1975**

Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin, *Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen aus der Ermitage zu leningrad: Werke des XV bis XIX Jahrhunderts.*

**BIRKE 1991**

V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: zur Geschichte der Zeichnung in Italien*, Monaco, 1991.

**BIRKE, KERT 1992**

V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, vol. I, Vienna, 1992.

**BIRKE, KERT 1995**

V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, vol. III, Vienna, 1995.

**BIRKE 1997**

V. Birke, J. Kertész, (a cura di), *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, vol. IV, Vienna, 1997.

**BLANC 1856**

C. Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré de catalogues de vente*, voll. I-II, Parigi, 1856.

**BJURSTRÖM, MAGNUSSON, 1998**

*Italian drawings. Umbria, Rome, Naples*, a cura di P. Bjurström, B. Magnusson, Stockholm, 1998.

**BOBER 2001**

J. Bober, *I grandi disegni italiani del Blanton Museum of Art dell'Università del Texas*, Cinisello Balsamo, 2001.

**BOLOGNA 2000**

F. Bologna, *Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli*, in Milano, Palazzo Reale, *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione di un pittore del Seicento*, a cura di M. Bona Castellotti, 13 aprile – 16 luglio 2000,.

**BONFANTI 2001**

T. Bonfanti, *La collezione di stampe e disegni della famiglia Michelozzi di Firenze*, in "Arte musica e spettacolo", 2, 2001, pp. 289-295.

**BORA 1976**

G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, 1976.

**BOSELLI 1994**

O. Boselli, O. *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, a cura di Antonio P. Torresi, Ferrara, 1994.

**BOURGES, 1988**

Bourges, Musée de Berry, *Jean Boucher de Bourges*, a cura di J. Thuillier,

**BREJON DE LAVERGNÉE 1997**

B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Parigi, 1997.

**BREMA 1994**

Brema, Kupferstichkabinett, *Italienische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts: eine Auswahl aus den Beständen der Kunsthalle Bremen*, a cura di S. Brink, 24 febbraio-10 aprile 1994.

**BRIGANTI 1942**

G. Briganti, *La Fatica "Virtuosa" di Ottavio*, in "Primato. Lettere e arti in Italia", III, 5, 1 marzo 1942, pp. 111-112.

**BRUGEROLLES 1984**

E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton, la donation d'un grand collectionneur du XIX siècle à l'Ecole des Beaux-arts*, Parigi, 1984, cat. 34.

**BRUNETTI 1990**

G. Brunetti, *I disegni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Marucelliana di Firenze*, Roma, 1990.

**BYAM SHAW 1976**

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, voll. I-II Oxford, 1976.

**BYAM SHAW 1983**

J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, voll. I-II-II, Parigi, 1983.

**BUDAPEST 1970**

Szépművészeti Múzeum, Budapest, *Kiállítás a Leningrádi Ermitázs legzebb rajzaiból*, a cura di I. Grigorieva.

**CALENNE 2010**

L. Calenne, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena). Dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma, 2010.

**CAMBRIDGE 1977**

Cambridge, Harvard University, *Renaissance and Baroque Drawings from the Collection of John and Alice Steiner*, a cura di K. Oberhuber, 18 novembre 1977-15 gennaio 1978.

**CAMBRIDGE 2000**

Cambridge, Fitzwilliam Museum, *European master drawings from portuguese collections*, a cura di N. Turner, 16 maggio 2000- 13 agosto 2000.

**CANTARO 1989**

M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese 'pittore singolare', 1552 – 1614*, Milano, 1989.

**CAPPELLETTI 2006**

F. Cappelletti, *Paul Brill e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2006.

**CARAVAGGIO 2010**

Caravaggio, Palazzo Gallavresi, *Caravaggio. Mecenati e pittori*, a cura di M. C. Terzaghi, 25 settembre 2009-12 dicembre 2009.

**CARAVITA 1869**

A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Monte Cassino, voll. I-II-III, 1869.

**CASSIRER 1992**

K. Cassirer, *Die Handzeichnungssammlung Pacetti*, in “Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 43, 1992, pp. 63-96.

**CAVAZZINI 2008**

P. Cavazzini, *Painting as business in early Seventeenth-century Rome*, University Park, 2008.

**CACHO CASAL 2010**

M. Cacho Casal, *Portrait drawings by Francisco Pacheco and the British nineteenth-century art market*, in “Master drawings”, 98, 2010, pp. 447-455.

**CHIAPPINI DI SORIO 1983**

I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio*, Bergamo, 1983.

**CHIARINI 1967**

M. Chiarini, *ad vocem* “Betti Biagio”, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. IX, pp. 712-713, Roma, 1967.

**CHICAGO 1979-1980**

Chicago, Art Institute of Chicago, *Italian Drawings of XVIth century from the Musée du Louvre, Paris*, a cura di C. Monbeig Goguel, F. Viatte, 4 ottobre 1979-6 gennaio 1980.

**CHICAGO 2010-2011**

Chicago, Art Institute of Chicago, *Gray collection: seven centuries of art*, a cura di S. Folds McCullagh, 25 settembre 2010 – 2 gennaio 2011.

**CIARDI 1973-1975**

R. P. Ciardi (a cura di), *Scritti sulle arti. Gian Paolo Lomazzo*, Firenze, 1973-1975.

**CLEVELAND 1979**

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, *The Draughtsman's Eye*, Cleveland, 1979.

**CAEN 2011**

Caen, Musée des Beaux-Arts, *L'Oeil et la Passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, a cura di C. Monbeig Goguel, P. Ramade, N. Schwed, 19 marzo-20 giugno 2011.

**COLUCCI 2007**

I. Colucci, *Tommaso Laureti negli affreschi della Sala dei Capitani in Campidoglio*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 91-92, 2007, pp. 106-114.

**CORDELLIER 1992**

D. Cordellier, B. Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Parigi, 1992.

**CORDELLIER 2005**

D. Cordellier, *De la Renaissance à l'âge baroque: une collection des dessins italiens pour les musées de France*, Parigi, 2005.

**COUTAGNE 1997**

D. Coutagne, *Musée Grandet: guide des collections*, Aix-en-Provence, 1997.

**DE CASTRIS 2001**

P. L. de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, 2001.

**DELL'ACQUA, CINOTTI 1971**

G. A. Dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano, 1971.

**DE RINALDIS 1936**

A. De Rinaldis, *Documenti inediti per la storia della Real Galleria Borghese in Roma*, in "Archivi d'Italia", 2, 1936, pp. 110-118.

**DI GIAMPAOLO 1994**

M. Di Giampaolo, *Disegno italiano antico*, Milano, 1994.

**DI GIAMPAOLO 1995**

M. Di Giampaolo, G. Angelucci (a cura di), *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, 1995.

**DOBROKLONSKIJ 1940**

M. Dobroklonskij, *L'Ermitage nazionale. Disegni di scuola italiana dei secoli XV e XVI*, Mosca-Leningrado, 1940.

**DODGSON 1926**

C. Dodgson, *Giuseppe Cesari, called il Cavalier d'Arpino*, in *Old Master drawings*, I, 1926, p. 37.

**DREYER 1979**

P. Dreyer, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano, 1979

**DÜSSELDORF 2002**

Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, *Disegnatore virtuoso: die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises*, a cura di S. Brink, 13 luglio-22 settembre 2002.

**DÜSSELDORF 2009**

Düsseldorf, Museum Kunst-Palast, *Auf Papier: von Raffael bis Beuys, von Rembrandt bis Trockel; die schönsten Zeichnungen aus dem Museum Kunst Palast*, a cura di S. Brink, S. Carmellini, K. Heymer, B. Wismer, 30 aprile 2009 – 8 febbraio 2009.

**FAIETTI, 2010**

M. Faietti, *I disegni di scuola napoletana agli Uffizi dall'Ottocento a Walter Vitzthum*, in *Le dessin napolitain*, a cura di F. Solinas, S. Schütze, Roma, 2010.

**FANFANI 1876**

P. Fanfani, *Spogliatura Michelangiolesca*, Pistoia, 1876.

**FARA 2007**

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, 2007.

**FERRI 1890**

P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla Real Galleria degli Uffizi di Firenze*, Firenze, 1890.

**FIRENZE 1966**

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Mostra dei disegni degli Zuccari: (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, a cura di J. Gere, Firenze, 1966.

**FIRENZE 1976**

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi *Disegni dei baroccheschi senesi: Francesco Vanni e Ventura Salimbeni*, a cura di P. Anselm Riedl, Firenze, 1976.

**FIRENZE 1982**

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Disegni dell'Europa occidentale dall'Ermitage di Leningrado*, a cura di I. Grigorieva, Firenze, 1982.

**FIRENZE 1997**

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Disegni del Seicento Romano*, a cura di U. V. Fischer Pace, Firenze, 1997.

**FIRENZE 2009**

Casa Buonarroti, *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, a cura di C. Loisel, P. Torres Guardiola, Firenze, 27 maggio-14 settembre 2009.

**FIRENZE 2009a**

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, 3 aprile-12 luglio 2009.

**FISCHER PACE 2008**

U. V. Fischer Pace, *Die italienischen Zeichnungen*, Köln, 2008.

**FORLANI 1962**

A. Forlani, *I disegni italiani del Cinquecento. Scuole fiorentina, senese, romana, umbro marchigiana e dell'Italia meridionale*, Venezia, 1962.

**FRANCOFORTE SUL MENO, 1980**

Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut, *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts; aus eigenen Beständen*, a cura di L. Malke, 4 luglio-31 agosto 1980.

**FREIBURG 1995**

J. Freiburg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, New York, 1995.

**FRIEDLÄNDER 1948**

W. Friedländer, *Zuccari and Caravaggio*, in "Gazette des Beaux-Arts", 6, 31, 1948, pp. 27-36.

**FUBINI 1955**

G. Fubini, *Cento tavole del Codice Resta*, Milano, 1955.

**FUSCONI 1998**

G. Fusconi, *Frammenti della collezione Cavaceppi-Pacetti*, in *Disegno e Disegni, Per Luigi Grassi*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini, 1998, pp. 414-435.

**GALLI 1940**

R. Galli, *Lavinia Fontana pittrice, 1552 – 1614*, Imola, 1940.

**GENOVA 1990**

Genova, Galleria di Palazzo Rosso, *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, a cura di P. Boccardo, M. C. Galassi, 15 giugno-15 settembre 1990.

#### **GERE 1953**

J. A. Gere, *William Young Ottley as a collector of drawings*, in "The British Museum quarterly", 18, 1953, pp. 44-53.

#### **GERE 1971**

J. Gere, *Il manierismo a Roma*, Milano, 1971, p. 92, fig. 46.

#### **GERE 1983**

J. A. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings: Artists working in Rome c. 1550 to 1640 c.*, voll. I – II, Londra, 1983.

#### **GERE, TURNER 1983-1984**

*Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English collections*, a cura di J. A. Gere, N. Turner, Londra, 1983-1984.

#### **GRAF 1999**

D. Graf, *Porträtstudien Federico Zuccaris*, in: *Der Maler Federico Zuccari, ein römischer Virtuoso von europäischen Ruhm*, Monaco, 1999, pp. 43-81.

#### **GRIGORIEVA, KANTOR-GUKOVSKJA 1983**

I. Grigorieva, A. Kantor-Gukovskja, *I grandi disegni italiani delle collezioni dell'Ermitage di Leningrado*, Milano, 1983.

#### **GRISWOLD 1994**

*Sixteenth-Century Italian Drawings in New York Collections*, a cura di W. M. Griswold, L. Wolk-Simon, New York, 1994.

#### **GRÜNBERG 2009**

U. Grünberg, *Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom*, Petersberg, 2009.

#### **GUARINO 2006**

S. Guarino, P. Masini, *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, Roma, 2006.

#### **HAYERKAMP-BEGEMANN 1970**

*European Drawings and Watercolors in the Yale University Art Gallery*, a cura di E. Haverkamp-Begemann, A. M. S. Logan, New Haven, 1970, vol. I-II.

#### **HEIKAMP 1958**

D. Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro*, in "Paragone", 9, 105, 1958, pp. 41-58.



**HEIKAMP 1958**

*Scritti d'arte*, a cura di D. Heikamp, Firenze, 1961.

**HELLMAN 1915**

G. S. Hellmann, *Original Drawings by the Old Masters. The Collection formed by Joseph Green Cogswell (1786-1871)*, New York, 1915.

**HERDING 1970**

K. Herding, *Pierre Puget. Das bildnerische Werk*, Berlino, 1970.

**HERKLOTZ 2009**

I. Herklotz, *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale, a cura di P. Tosini, Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007, Roma, 2009, pp. 111-142.

**HOCHMANN 1933**

M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", CV, 1993, I, pp. 49-91.

**HONOUR 1960**

H. Honour, *Vincenzo Pacetti*, in "The Connoisseur", XLVI, 1960, pp. 174-181.

**HONOUR 1963**

H. Honour, *The Roma of Vincenzo Pacetti: leaves from a sculptor's diary*, in "Apollo", LXXVIII, 1963, pp. 368-376.

**KIRWIN 1978**

W. C. Kirwin, *The Life and Drawing Style of Cristofano Roncalli*, in "Paragone", 29, 1978, 335, pp. 18-62.

**KRUFT 1991**

H.-W. Kruft, *Ottavio Leoni als Porträtmaler*, in "Storia dell'arte", 72, 1991, pp. 183-190.

**JAFFÉ 1994**

M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian drawings*, Londra, 1994.

**JOACHIM, MC CULLAGH 1979**

*Italian Drawings in The Art Institute of Chicago*, a cura di H. Joachim, S. Folds McCullagh, Chicago, 1979.

**JOANNIDES 2003**

P. Joannides, (a cura di), *Michel-Ange, élèves et copistes*, Parigi, 2003.

**JOANNIDES 2006**

P. Joannides, *The dispersal and formation of Sir Thomas Lawrence's collection of drawings by Michelangelo*, in *The Drawings of Michelangelo and his followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2006, p. 30.

**JOANNIDES 2007**

P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2007.

**LANZI, 1795-1796**

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-1796, ed. a cura di M. Cappucci, voll. I-III, Firenze, 1968-1974.

**LATOUR 1971**

M. Latour, *Dessins des musées de Marseille*, Marsiglia, 1971.

**LAURI 1932**

A. Lauri, *Difetti e pregi dell'arte sacra nel Seicento. In difesa del Cavalier d'Arpino*, in "Per l'arte sacra", 1-2, 1932.

**LAVALLÉE 1930**

P. Lavallée, *Le Dessin français du XIIIe au XVIe siècle*, Parigi, 1930.

**LAVIN 1975**

M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975.

**LENINGRADO E MOSCA 1969**

The State Hermitage Museum, Leningrado, Puskin Museum, Mosca, *Izbrannye risunki iz sobraniia Gosudarstvennogo Ermitazha: K 200 letiiu osnovaniia otdelniia risunkov: kollektsiia K. Kobentslia*, a cura di Y. Kuznetsov, I. Grigorieva.

**LOISEL 2006**

C. Loisel, *Rome à l'apogée de sa gloire: dessins des XVIIe et XVIIIe siècles*, Montreuil, 2006.

**LONGHI 1951**

R. Longhi, *Volti della Roma caravaggesca*, in "Paragone", 2, 1951, 21, pp. 35-39.

**LUGANO 1989**

Lugano, Museo Cantonale d'Arte, *Pier Francesco Mola: 1612-1666*, a cura di M. Kahn-Rossi, 23 settembre - 19 novembre 1989.

**MAJSKAJA 1986**

M. Maiskaja, *I grandi disegni italiani del Museo Puškin di Mosca*, Milano, 1986.

**MAJSKAJA 1994**

M. I. Majskaja, *Ital'janskij risunok XVI - XVIII vekov iz sobranija Gosudarstvennogo Muzeja Izobrazitel'nych Iskusstv imeni A. S. Puškina*, Mosca, 1994.

**MANCINI 1620**

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 1620 ca., ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, 1957.

**MANTOVA 2005**

Mantova, Palazzo Te, *Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di R. Morselli, R. Voderet, 6 marzo-15 maggio 2005.

**MARABOTTINI 1969**

A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma, 1969.

**MARCIARI 2009**

J. Marciari, *Artistic Practice in Late Cinquecento Rome and Girolamo Muziano's accademia di San Luca*, in *The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590 – 1635*, Washington, 2009, pp. 197 – 223.

**MARINO 1619**

G. B. Marino, *La Galleria*, ed. a cura di G. Battelli, Lanciano, 1926.

**MEDER 1922**

J. Meder, *Handzeichnungen Alter Meister aus der Alberina und aus Privatbesitz*, voll. I-V, Vienna, 1922.

**MENA MARQUÉS 1983**

M. B. Mena Marqués, *Museo del Prado. Catalogo de dibujos. IV. Dibujos italianos del siglo XVII*, Madrid, 1983.

**MINNEAPOLIS 2000**

Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art, *Master drawings from the collection of Alfred Moir*, a cura di R. J. Campbell, 15 aprile – 25 giugno, 2000.

**MONBEIG GOGUEL 1988**

C. Monbeig Goguel, *Taste and trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, in "The Burlington Magazine", 130, 1988, 11, pp. 821-835.

**MONBEIG GOGUEL 2006**

*L'artiste collectionneur de dessin: de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, atti del convegno internazionale, 21 e 22 marzo 2006, a cura di C. Monbeig Goguel, Parigi, 2006.

**MOSCHINI 1931/32**

V. Moschini, *Disegni del tardo '500 e del '600 all'Accademia di Venezia*, in "Bollettino d'arte", 12, 1931/32, p. 70 ss.

**NEW YORK 1973-1974**

New York, The Pierpont Morgan Library, *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz*, a cura di K. Oberhuber, D. Walker, 12 dicembre 1973-3 febbraio 1974.

**NEW YORK 1999**

The Pierpont Morgan Library, New York, *Master Drawings from the Hermitage and Pushkin Museums*, a cura di I. N. Novoselskaja, 25 settembre 1998 – 10 gennaio 1999.

**MADONNA 1993**

M. L. Madonna, *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco*, Roma, 1993.

**MANTOVA-VIENNA 1999**

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, a cura di K. Oberhuber, catalogo di A. Gnann, 20 marzo-30 maggio 1999, , 23 giugno-5 settembre 1999, Milano, 1999.

**MARCUCCI 1951**

L. Marcucci, *Mostra di disegni d'arte decorativa*, 1951.

**MC CULLAGH, GILES 1997**

S. Mc Cullagh, L. Giles, *Italian Drawings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1997.

**MEDER 1922**

J. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und aus Privatbesitz*, Vienna, 1922.

**MENA MARQUÉZ**

M. B. Mena Marqués, *Museo del Prado. Catalogo de dibujos. IV. Dibujos italianos del siglo XVII*, Madrid, 1983.

**MOCCAGATTA**

V. Moccagatta, *Ancora su Cesare Nebbia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 1, 1966.

**MORELLO 1993**

G. Morello, *La biblioteca vaticana di Sisto V*, in *Roma di Sisto V: le arti e la cultura*, a cura di M. L. Madonna, Roma, 1993.

**NICODEMI 1956**

G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell' 'Abecedario pittorico' di Pellegrino Orlandi*, in *Studi in memoria di mons. Angelo Mercati*, Milano, 1956, pp. 265-326.

**NICOLAI 2008**

F. Nicolai, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento*, Roma, 2008.

**OLSON 1987**

R. J. M. Olson, *Observation on the Development of a Prodigy: Some Addenda to the Drawings of Cavaliere d'Arpino*, in "Drawing", 9, 1987, pp. 4-8.

**OLSON 1988**

R. J. M. Olson, *Forum: Cavaliere d'Arpino redux*, in "Drawing", 10, 1988, p. 29.

**ORBAAN, 1910**

J. A. F. Orbaan, *La Roma di Sisto V negli Avvisi*, in "Archivio Reale della Società Romana di storia patria", XXXIII, 1910.

**OTTAWA 2009**

Ottawa, National Gallery of Canada, *From Raphaël to Carracci: The art of papal Rome*, a cura di D. Franklin, 29 maggio-7 settembre 2009.

**OTTLEY 1823**

W. Young Ottley, *The italian school of design: being a series off ac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy with biographical notices of the artists, and observations on their works*, Londra, 1823.

**PACHECO 1956**

F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, (ms. 1638), ed. a cura di F. Sanchez Canton, voll. I-II, Madrid, 1956.

**PAGLIANO 2008**

E. Pagliano (a cura di), *Dess(e)ins italiens. Collection du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Parigi, 2008.

#### **PAGLIANO 2010**

E. Pagliano, *De chair et d'esprit. Dessins italiens du musée de Grenoble*, Paris, 2010.

#### **PALERMO 1995-1996**

Palermo, Galleria regionale della Sicilia, *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, a cura di V. Abbate, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996.

#### **PARKER 1938**

K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. Italian Schools*, 1938.

#### **PARIGI 1811**

*Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes, exposés au Musée Napoléon, dans la Galerie d'Apollon – Notice des tableaux anciens des trois écoles, mis dans le Salon d'Exposition, de peinture moderne, en Juin de l'an 1811*, Parigi, 1811.

#### **PARIGI 1965**

Parigi, Musée du Petit Palais, *Le XVI<sup>e</sup> siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*.

#### **PARIGI 1967**

Parigi, Galerie Mollien, *Le cabinet d'un grand amateur: P.-J. Mariette, 1694 - 1774; dessins du XV<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, 1967.

#### **PARIGI 1983**

Parigi, Musée du Louvre, *Les Collections du Compté d'Orsay: dessins du Musée du Louvre*, 24 febbraio – 30 maggio 1983.

#### **PARIGI 1992**

Parigi, Musée du Louvre, *Hommage à Philip Pouncey. L'Oeil du connaisseur. Dessins italiens du Louvre*, 18 giugno – 7 settembre 1992.

#### **PARIGI 1999-2000**

Parigi, Musée du Louvre, *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, a cura di P. Rosenberg 20 ottobre 1999 - 17 gennaio 2000.

#### **PARIGI 2009**

Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts, *Le dessin à Florence au temps de Michel-Ange*, a cura di E. Brugerolles, Parigi, 2009, 12 febbraio – 30 aprile 2009.

**PASCOLI 1730-1736**

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, 1730 - 1736, ed. 1992, p. 187.

**PAZZINI 2006**

C. Pazzini, *Il collezionismo della famiglia Santacroce nella Roma del XVII secolo: i disegni*, in "Studiolo", 4, 2006, pp. 187-212.

**PEDROCCHI 2000**

A. M. Pedrocchi, *Le stanze del tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milano, 2000.

**PÉREZ SÁNCHEZ 1977**

A. E. Pérez Sánchez, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milano, 1977.

**PESCARMONA 1984**

D. Pescarmona, *La Raccolta di disegni di Brera*, in "Brera. Notizie dalla pinacoteca", 10, 1984.

**PETRIOLI TOFANI 1991**

A. Petrioli Tofani, *Inventario. Disegni di figura. I*, Firenze, 1991.

**PETRIOLI TOFANI, PROSPERI VALENTI RODINÓ, SCIOLLA 1991**

*Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinó, G. C. Sciolla, Torino, 1991.

**PETRIOLI TOFANI 1993**

A. Petrioli Tofani, (a cura di), *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, Milano, 1993.

**PETRUCCI 1956**

A. Petrucci, *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano*, Roma, 1956.

**PIERGUIDI 2008**

S. Pierguidi, Non vuole che s'introducano tavole forestiere. *Il confronto fra artisti forestieri e scuole pittoriche nelle pale d'altare della seconda metà del Cinquecento*, in "RolSA. Rivista on line di storia dell'arte", 10, 2008 pp. 129-145.

**PIO 1724**

N. Pio, *Le Vite di pittori, scultori et architetti*, Roma, 1724, ed. a cura di C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano, 1977.

**POGGI 2010**

*Cavalier d'Arpino. Pictor unicus, rarus et excellentis ac primarius. David with the Head of Goliath, Venus and Cupid*, a cura di A. Poggi, M. Voena, Londra, 2010.

**POPHAM, WILDE 1949**

*The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, a cura di A. E. Popham, J. Wilde, Londra, 1949.

**PORZIO 2009**

G. Porzio, *Nuovi documenti per i soggiorni meridionali di Tanzio da Varallo e per il contesto pittorico napoletano di primo Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 2009, pp. 123-140.

**POUGHKEEPSIE 1961**

Poughkeepsie, Vassar College, *Drawings and Watercolors from Alumnae and Their Families*, 19 maggio 1961- 11 giugno 1961.

**PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni romani, toscani e napoletani*, Milano, 1989.

**PROSPERI VALENTI RODINÒ 1991**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Allegrini: Francesco o Flaminio?*, in *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino, 1991, pp. 229 – 244.

**PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Federico Zuccari paesaggista*, in *Pejzaz: narodziny gatunku*, 2004, pp. 265-287.

**PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *L'artiste collectionneur de dessin: de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Milano, 2006, pp. 67-87.

**QUADRINI 1940**

A. Quadrini, *Il Cavalier d'Arpino*, Isola del Liri, 1940.

**RECOUVREUR 1933**

Q. Recouvreur, *Catalogue-Guide par Q. Recouvreur. Musée Turpin de Angers*, Anger, 1933.

**REFICE 19050**

C. Refice, *Andrea Sacchi disegnatore*, in "Commentari", 1, 1950, pp. 214-218.

**REISET 1866**

F. Reiset, *Notice des Dessins, Cartons, Pastels, Miniatures et Émaux exposés dans le salles du 1<sup>er</sup> étage au Musée Impérial du Louvre. Première Partie: Écoles Allemande, Flamande et Hollandaise*, Parigi, 1866.



**REZNICEK 1961**

E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht, 1961.

**RHODE ISLAND, 1961**

Rhode Island, Museum of Art, *Italian Drawings from the Museum's Collection*, Providence, 1961.

**RHODE ISLAND, 1983**

Rhode Island, Museum of Art, *Old Master Drawings from the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, a cura di D. J. Johnson, Providence, Rhode Island, 1983.

**RIDOLFI 1648**

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, 1648, ed. a cura di D. von Hadeln, Roma, 1965, voll. I-II.

**RIDOLFI, 1882**

E. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, 1882.

**RIZZO 2002**

M. T. Rizzo, *Dal ritratto "cortese" al ritratto "parlante": interpretazioni del ritratto tra manierismo e barocco; Ottavio Leoni e Gianlorenzo Bernini*, in "Studi romani", 50, 2002, pp. 100-113.

**ROMA 1979**

Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620). Cristofano Roncalli detto il Pomarancio, Agostino Ciampelli, Andrea Commodi, Francesco Vanni, Domenico Cresti detto il Passignano, Lodovico Cardi detto il Cigoli, Giovanni Bilivert e Sigismondo Coccapani*, M. L. Chappell, W. Chandler Kirwin, J. L. Nissman, S. Prosperi Valenti Rodinò, (catalogo a cura di), Firenze, 1979.

**ROMA 1982**

Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, C. Strianti, 9 dicembre 1982-13 febbraio 1983.

**ROMA, 1983-1984**

Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, *Disegni degli Alberti. Il volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo a cura di K. Hermann Fiore, 25 novembre 1983 – 2 gennaio 1984, Roma, 1983.

**ROMA, 1994-1995**

Roma, Villa Medici, *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Roma, Villa Medici, 25 ottobre 1994 – 1 gennaio 1995, Milano, 1994.

**ROMA 2007-2008**

Roma, Palazzo Barberini, *Bernini pittore*, a cura di T. Montanari, 19 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008.

**ROMA 2008-2009**

Roma, Casa di Goethe, *Italiani a Weimar: disegni italiani dal XVI al XIX secolo dalle collezioni della Klassik Stiftung Weimar*, a cura di U. V. Fischer Pace, Roma, 14 Ottobre 2008 – 18 gennaio 2009.

**ROSSI 1967**

F. Rossi, *Il museo Horne di Firenze*, Milano, 1967.

**RÖTTGEN 1966**

H. Röttgen, *Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 27, 1964.

**RÖTTGEN 1966**

H. Röttgen, *Giuseppe Cesaris Loggia Orsini*, in “Kunstchronik”, 19, 1966, pp. 315-317.

**RÖTTGEN 1969**

H. Röttgen, *Giuseppe Cesari Fresken in der Loggia Orsini: eine Hochzeitsallegorie aus dem Geist Torquato Tasso*, in “Storia dell’arte”, 1/4, 1969, pp. 279-295.

**RÖTTGEN 1970**

H. Röttgen, *Christ on the Mount of the Olives, by Giuseppe Cesari*, in “Allen Memorial Art Museum Bulletin”, Oberlin College, 1970, vol. XXVIII, pp.

**RÖTTGEN 1974**

H. Röttgen, *Il Caravaggio: ricerche e interpretazioni*, Roma, 1974.

**RÖTTGEN 1999**

H. Röttgen, *‘Li giovani cercavano di imitare la bella maniera di lui’: Spranger, Raffaellino and the ‘giovani’*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Firenze, 1999, pp. 35-44.

**RÖTTGEN 1999a**

H. Röttgen, *Eine Persönlichkeit in Bild und Wort. Giuseppe Cesari d’Arpino und seine Selbstbildnisse*, in *Kunst und Geschichte. Festschrift für Karl Arndt zum siebzigsten Geburtstag*, Monaco, 1999, pp. 159-172.

**RÖTTGEN 2002**

H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d’Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell’incostanza della fortuna*, Roma, 2002.

**RÖTTGEN 2004**

H. Röttgen, *Le funzioni del disegno nell'opera e nella bottega di Giuseppe Cesari d'Arpino*, in *Studi sul Barocco romano: scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, 2004, pp. 19-24.

**RÖTTGEN 2005**

H. Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino nella cappella Contarelli*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano, P. Tosini, Roma, 2005, pp. 27-34.

**RÖTTGEN 2009**

H. Röttgen, *Modello storico, modus e stile. Il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi, Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007, Roma, 2009, pp. 33-48.

**SALERNO 1960**

L. Salerno, *The picture gallery of Vincenzo Giustiniani, II: The inventory, Part I*, in "The Burlington Magazine", 684, CII, 1960, pp. 93-106.

**SANI 1989**

B. Sani, *Precisazioni sul giovane Ottavio Leoni*, in "Prospettiva", 57-60, 1989, pp. 187-194.

**SANI 2005**

B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, 2005.

**SCAVIZZI 1962**

G. Scavizzi, *Su alcuni disegni delle raccolte napoletane*, in "Bollettino d'arte", 47, 1962, pp. 65-83.

**SHEARMAN, 2007**

J. Shearman, *L'organizzazione della bottega di Raffaello* in *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Milano, 2007, pp. 83 – 95.

**SCHLEIER, RÖTTGEN 1993**

E. Schleier, H. Röttgen, *"Perseus befreit Andromeda": ein unbekanntes werk von Giuseppe Cesari, gen. il Cavalier d'Arpino*, in "Jahrbuch der Berliner Museen, 35, 1993, pp. 191-213.

**SICKEL 2006**

L. Sickel, *Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos* in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 37, 2006 (2008), pp. 196-199.

**SMITH O'NEIL 2002**

M. Smith O'Neil, *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge, 2002.

**SPEZZAFERRO 1981**

L. Spezzaferro, *Il recupero del rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, 1, Torino, 1981, pp. 183-274.

**STEFANI 2000**

C. Stefani, *Considerazioni intorno al viaggio del Cavalier d'Arpino a Venezia*, in "Paragone", 51, 2000, Ser. 3, 29, pp. 67-77.

**STIX, SPITZMÜLLER 1941.**

A. Stix, A. Spitzmüller, *Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens: mit einem Nachtrag zu allen italienischen Schulen*, Vienna, 1941.

**STOPPA 2003**

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 2003.

**STRASSER 2006**

N. Strasser, (a cura di), *Dessins italiens de la collection Jean Bonna*, Parigi, 2006.

**STRASSER 2010**

N. Strasser, *Dessins italiens de la Renaissance au siècle des lumières*, Ginevra, 2010.

**SUTHERLAND HARRIS 1973**

A. Sutherland Harris, *Academy drawings by Andrea Sacchi: Addenda*, in "Master drawings", 11, 1973, p. 160-161.

**SUTHERLAND HARRIS 1977**

A. Sutherland Harris, Andrea Sacchi. *Complete Edition of the Paintings with a critical Catalogue*, Oxford, 1977.

**SUTHERLAND HARRIS 1977**

A. Sutherland Harris, *Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems*, in "Master Drawings", 9, 1971, pp. 384 - 391.

**SUTHERLAND HARRIS 1978**

A. Sutherland Harris, *New drawings by Andrea Sacchi: addenda*, in "The Burlington magazine", 120, 1978, p. 601-602.

**TAN BUNZL**

Y. Tan Bunzl, *Old Master Drawing preseted by Yvonne Tan Bunzl*, Londra, 1971.

**TERZAGHI 2003**

C. Terzaghi, *Bernini padre, figlio e cognato*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma, 2003, pp. 101-106.

**TERZAGHI 2010**

C. Terzaghi, *"Virtuosi illustri del suo tempo". Novità e precisazioni per Ottavio Leoni, Caravaggio e i volti della Roma caravaggesca*, in *Caravaggio. Mecenati e pittori*, Milano, 2010, pp. 15-57.

**TOKIO 1993-94**

Tobu Museum, Tokio, Mie Prefectural Art Museum e Museum of Modern Art, Ibaraki, *Italian Renaissance Art from the State Hermitage Museum*.

**TOKIO 1996**

The National Museum of Western Art, Tokyo, *Italian 16th and 17th century drawings from the British Museum*, 6 Febbraio - 7 Aprile 1996, 19 Aprile - 26 Maggio 1996.

**TOKIO 1997**

Metropolitan Teien Art Museum, Tokio, *Brilliant Baroque: Treasures of the 17th and 18th century Italian Paintings and Drawings from Pushkin Museum of Fine Arts*.

**TORMEN 2001**

G. Tormen, *La collezione di disegni e incisioni di Tommaso degli Olbizzi*, in "Arte veneta", 58, 2001(2003), pp. 237-252.

**TOSINI 2005**

P. Tosini, *Matteo Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano, P. Tosini, Roma, 2005, pp. 11-26.

**TOSINI 2008**

P. Tosini, *Girolamo Muziano, 1532-1592: dalla maniera alla natura*, Roma, 2008.

**TRINCHIERI CAMIZ 1994**

F. Trinchieri Camiz, *The Roman studio of Francesco Villamena*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994, pp. 506-516.

**TURCIC 1987**

L. Turcic, *A Drawing of Fame by il Cavaliere d'Arpino*, in "Metropolitan Museum Journal", 22, 1987, pp. 93-95.

**TURNER 1990**

N. Turner, *A drawing attributed to Giacomo Rocca*, in "Master Drawings", 3, 1990, pp. 268-274.

#### **TURNER 2004**

N. Turner, *Dibujos italianos del siglo XVI*, Madrid, 2004, pp. 182-183, cat. 62.

#### **TWIEHAUS 2005**

S. Twiehaus, *Zeichnungen Bolognas und der Emilia*, Heidelberg, 2005.

#### **VERMEULEN 2003**

I. Vermeulen, "Wie mit einem blicke". *Cavaceppi's Collection of Drawings as visual Source for Winckelmann's History of Art*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 2003, pp. 77-98.

#### **VAN GELDER 1970**

J. G. van Gelder, *Lambert ten Kate als Kunstverzamelaars*, Amsterdam, 1970.

#### **VAN GELDER 1985**

J. G. van Gelder, I. Jost, *Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata: classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland*, Doornspijk, 1985.

#### **VAN REGTEREN ALTENA 1966**

J.Q.van Regteren Altena, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, Stoccolma, 1966.

#### **VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000**

*The Italian drawings of fifteenth and sixteenth centuries in the Tayler Museum*, a cura di C. van Tuyll van Serooskerken, Haarlem, 2000.

#### **VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2008**

C. Van Tuyll Van Serooskerken, *Une nouvelle étude pour la Découverte de la louve du Cavalier d'Arpin*, in "Bulletin de l'AHAI", 14, 2008, p. 47-49.

#### **VASARI 1968**

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1966-1987.

#### **VENTURI 1932**

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1932.

#### **VENZIA-BERLINO 1999**

Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, *The timeless eye: opere su carta della collezione Jan e Marie-Anne Krugier-Poniatowski*, a cura di P. Rylands, 4 settembre-12 dicembre 1999.

**VIRCH 1962**

C. Virch, *Master drawings in the collection of Walter C. Baker*, New York, 1962.

**VIATTE 1988**

F. Viatte, *Dessins toscans XVIe - XVIIIe siècles: tome I: 1560 – 1640*, Parigi, 1988.

**VITALI, 2000**

E. Vitali, *Percorso di Bernardino Cesari*, in “Studi romani”, XLVIII, 2000, pp. 36-59.

**VITZTHUM 1965**

W. Vitzthum, *Drawings at Worms*, in “Master Drawings”, 3, 1965, pp. 257-259.

**VOSS 1920**

H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, p. 594, cat. 2.

**VOSS 1928**

H. Voss, *Zeichnungen der Italienischen Spätrenaissance*, Monaco, 1928.

**WASHINGTON 1969-1970**

Washington, National Gallery of Art, *Old Master Drawings from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection*, a cura di J. Byam Shaw.

**WAZBINSKI 1994**

Z. Wazbinski, *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, Firenze, 1994.

**WEIGEL 1865**

R. Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen: beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und Photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig, 1865.

**WEIMAR 1999**

Weimar, Kunstsammlungen, *Geheimster Wohnsitz: Goethes italienisches Museum. Zeichnungen aus dem Bestand der Graphischen Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar ergänzt durch seltene Antikenwerke der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar*, a cura di H. Mildenerger, U. V. Fischer Pace, S. Brink, L. Ritter-Santini, 28 agosto 1999-31 ottobre 1999.

**WICKHOFF 1982**

F. Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. Teil II: Die römische Schule*, in: “Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses”, 13, 1982, supplemento, CLXXV, p. 969.

**WÜRTENBERGER 1940**

F. Württenberger, *Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4, 1940.

## **ZENTAI 1998**

L. Zentai, *Sixteenth-century central Italian drawings : an exhibition from the Museum's Collection*, Budapest, 1998.

## **Bibliografia vendite**

Aldega-Gordon, New York e Roma, *Old Master Drawings*, 15 gennaio-30 marzo 1992, 15 aprile-31 maggio 1992.

Bastille, Parigi, *Dessins anciens ecoles française et italiene*, 1981.

Brady & Co., T. Williams, New York, *Old Master Drawings*, 9 – 25 maggio 2001.

Christie's, Londra, *Fine Drawings by Old Masters*, 21 novembre 1967.

Christie'sm Londra, *Old Master Drawings*, 20 marzo 1973

Christie's, Londra, *Important Old Master Drawings*, 15 aprile 1980.

Christie's, Londra, *Important Old Master Drawings*, 7 aprile 1981.

Christie's, Londra, *Fine Old Master Drawings from the Collection of the late Theodore Allen Heinrich*, 6 luglio 1982.

Christie's, Londra, *Important Old Master Drawings*, 6 luglio e 9 luglio 1982.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings*, 3 luglio 1984.

Christie's, Londra, *Important Old Master Drawings, Christie's London*, 10 aprile 1985.

Christie's Londra, *Fine Old Master Drawings*, 1 aprile 1987.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings*, 7 luglio 1992.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings*, 12 aprile 1993.

Christie's, New York, *Old Master Drawings*, 12 gennaio 1995.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings, including 17th century Italian Drawings from the Ferretti Di Castelferretto Collection*, 2 luglio 1996.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings*, 7 luglio 1998.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings*, 6 luglio 1999.

Christie's, Londra, *Old Master Drawings*, 4 luglio 2000.

Christie's, New York, 24 gennaio 2001.

Christie's, Londra, *Old Master and 19th Century Drawings*, 9 luglio 2002.

Christie's, Parigi, *Une collection privée de Dessins: 1500-1900*, 22 marzo 2007.

Christie's, Londra, *Old Master and 19th Century Drawings*, 8 luglio 2008.

Christie's, Londra, *Old Master & Early British Drawings & Watercolours*, 5 giugno 2011.

Colnaghi, Londra, *Old Master drawings*, 1 luglio 1986,

Colnaghi, Londra, Londra, New York, *An exhibition of Mater Drawings*, Parigi, Londra, New York, maggio-giugno 1993.

Colnaghi, Londra, *An exhibition of Old Master Drawings*, 1999.

Drouot, Parigi, *Dessins anciens*, 23 maggio 1986.



Drouot, Parigi, *Dessins anciens provenant des collections de Monsieur René Huyghe de l'Academie Française ed de Monsieur Manuel Canovas*, 30 giugno 1995.

Drouot, Parigi, 25 aprile 1997.

Drouot, Parigi, *Dessins anciens et modernes du XVI eau XIXe siècle*, mercoledì 22 marzo 2006.

Kate de Rothschild, Londra, *Exhibition of Old Master Drawings*, 1983.

J. L. Baroni, New York e Londra, *An exhibition of Master Drawings*, 1-30 maggio 2003.

J. L. Baroni, New York e Londra, *An exhibition of Master Drawings and Oil Sketches*, 3 maggio – 2 luglio, 30 giugno 28 luglio 2006.

J. L. Baroni, New York e Londra, *An exhibition of Master Drawings and Painting*, 18 – 31 gennaio, 2008.

J. L. Baroni, *Master Drawings at the Salon du Dessin, Paris*, 30 marzo-4 aprile 2011.

Pamela Gordon, New York, *Old Master Drawings*, 30 ottobre – 16 novembre 1985.

Phillips London, *Old Master Drawings*, 11 dicembre 1991.

Joan Nissman and Morton Abromson, New York, *Italian Drawings 1550 – 1800*, 11 gennaio 1989.

Sotheby's, Londra, *Catalogue of Fine Old Master Drawings*, 5 luglio 1976.

Sotheby's, Londra, *Catalogue of Fine Old Master Drawings*, 26 marzo 1976.

Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 14 gennaio 1987.

Sotheby's, New York, *Drawings, Watercolours and Paintings from the collection of the late Sir John and Lady Witt*, 14 gennaio 1987.

Sotheby's, Londra, *Drawings and Watercolours from the collection of the Late Sir John and lady Witt*, 19 febbraio 1987.

Sotheby's, Londra, *Old Master Drawings*, 14 dicembre 1992.

Sotheby's, New York, *Old Master Drawings*, 14 gennaio 1992.

Sotheby's, Londra, *Old Master Drawings*, 5 luglio 1993.

Sotheby's, Londra, *Old Master Drawings*, 18 aprile 1994.

Sotheby's, New York, *Old Master Drawings*, 29 gennaio 1997.

Sotheby's, New York, *Old Master Drawings*, 27 gennaio 1999.

Sotheby's, Londra, *Old Master Drawings*, 9 luglio 2003.

Sotheby's, Londra, *Old Master Drawings. Including property from the Arthur Feldmann Collection*, 6 luglio 2005.

Sotheby's, Londra, *Old Master & British Drawings*, 6 luglio 2010

Sotheby's, Londra, *Old Master & British Drawings*, 7 luglio 2011

Yvonn Tan Bunzl, Londra, *Old Master Drawings*, 1984.

W. M. Brandy & co., New York, *Master Drawings 1520-1890*, 24 gennaio-16 febbraio 2006.

# **Catalogo delle opere**

## Opere autografe



# 1580-1590

## Lavori giovanili di Giuseppe Cesari

I disegni che presentiamo in questa sezione appartengono alla primissima attività di Giuseppe Cesari, giovane talento alla ricerca di uno stile proprio, che combina i ricordi della pittura “sistina” ai più moderni modi della pittura di Federico Barocci, riletta attraverso l’esperienza dei senesi Francesco Vanni e Ventura Salimbeni.

Dopo l’avvio nelle logge vaticane (1583-1585), Giuseppe muove i primi passi sulla scena artistica romana, a servizio di protettori importanti, tra cui il cardinal Antonio Santori o il “gran cardinale” Alessandro Farnese per il quale lavora, a fianco a Giovanni de Vecchi e Niccolò Circignani in San Lorenzo in Damaso (1588-1589); il talento, la determinazione e il *milieu* di protettori e committenti che incoraggiano la carriera del giovane Giuseppe, conducono Arpino ad ottenere comande pubbliche importanti; ne è esempio la *Giustizia di Bruto* del Louvre (cat. 3), che qui presentiamo per la prima volta, disegnata, ma mai tradotta in pittura, per la decorazione di una delle sale del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio.

A fine secolo Arpino fa ingresso a Napoli, chiamato a decorare la volta del coro della Certosa di San Martino (1589-1595), impresa documentata nel nostro catalogo da due inediti disegni (cat. 24, 25).

## 1.

### **Sansone con le porte di Gaza (r); studi diversi (v)**

Penna, inchiostro bruno, acquarello grigio, 193 x 156 mm.

#### *Iscrizioni*

“io jos darpino”.

#### *Provenienza*

Acquistato nel 1931.

#### *Cronologia*

1583 ca.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 145, cat. 65; Röttgen, 2002, pp. 227-228, cat. 2.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. 31-70

Un tempo catalogato nell'inventario della collezione di Düsseldorf come “manierista fiammingo intorno al 1600”, il disegno fu riconosciuto come opera del giovane Giuseppe Cesari da Dieter Graf che lo mise giustamente in rapporto con il *Sansone con le porte di Gaza* della Sala Vecchia degli Svizzeri in Vaticano, affresco attribuito ad un Giuseppe Cesari appena quindicenne già da Giovanni Baglione che, in un passo della biografia dedicata al pittore, racconta: “*La prima pittura, ch'egli facesse, fu nella Sala vecchia de' Tedeschi, ove figurò di chiaro, e scuro Sansone, che porta in spalla le porte della Città di Gazza, con gran spirito formato*”. La scritta “io jos darpino”, annotata tra la gamba destra di Sansone e il bue ai suoi piedi, è da considerare di mano dello stesso pittore, e confermerebbe l'autenticità del disegno. Nella parte sinistra del foglio sono disegnate a penna alcune figurette, tra cui due puttini ricopiati da un'invenzione di Polidoro da Caravaggio. Sebbene Herwarth Röttgen abbia riconosciuto nel tratto snello e vivace di questi schizzi la mano di uno dei due fratelli Alberti (Röttgen 1973, 2002, p. 145, cat. 65), entrambi presenti a fianco al Cesari alla decorazione degli ambienti vaticani, riteniamo difficile considerare le figurette della metà sinistra del foglio di mano diversa da quella che eseguì il Sansone sulla destra.

Primo disegno noto di Giuseppe Cesari, nel *Sansone* di Düsseldorf si riconoscono tutti i riferimenti artistici della formazione di Giuseppino, da Polidoro, del quale Giuseppe, come raccontano le fonti, ricopiava le invenzioni dipinte sulle facciate dei palazzi romani, a Raffaellino da Reggio. La stessa posa del Sansone, dalla schiena inarcata e dal ventre sporgente in avanti, pare riprendere alcuni modelli iconografici dell'artista reggiano, ripetuti con successo da molti pittori, italiani e non, attivi a Roma tra l'ottavo e il nono decennio del secolo.

Nel *Sansone* di Düsseldorf, marcato da qualche incertezza ancora giovanile, si riconosce la maniera che il Cesari maturerà negli anni a venire, caratterizzata da una certa tendenza alla spigolosità dei volti e delle membra del corpo.



## 2.

### Studio per un nudo maschile

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 280 x 175 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul verso, in basso a destra, a matita: “Cesari Arpinas”.

#### *Timbri*

Sul verso: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1606).

#### *Provenienza*

Sconosciuta.

#### *Cronologia*

1585 ca.

#### *Bibliografia*

H. Voss, 1928, p. 47, tav. 25.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 406.

Il disegno fu riconosciuto e pubblicato come opera di Giuseppe Cesari da Herman Voss nel 1928 e da allora mai più indicato tra i disegni autografi del pittore arpinate. Si tratta di uno studio a penna ed acquarello bruno per una figura maschile in corsa a cui, tuttavia, non corrisponde alcun dipinto. Il foglio appartiene alla produzione giovanile di Giuseppe Cesari. Il disegno di Berlino, infatti, come altri lavori eseguiti attorno alla metà degli anni '80 è memore della produzione grafica di Raffaellino da Reggio, riconoscibile in particolare nella stesura larga delle acquarellature che oltrepassano le linee di contorno come nella gamba piegata del giovane oppure nelle infossature d'ombra che delineano gli occhi, la bocca, e scolpiscono l'addome.

È difficile riconoscere con precisione il soggetto del disegno di Berlino. La posa dinoccolata, con il volto rivolto di lato e leggermente reclinato all'indietro, così come la posa dinamica, priva di equilibrio, le braccia espanse, come in un balletto, suggeriscono alla mente le immagini delle danze dionisiache scolpite su sarcofagi e bassorilievi classici. Non è improbabile che lo schizzo rappresenti un foglio di studi, magari di un taccuino, una copia tratta dall'antico, e che la *silhouette* trasparente che compare sulla destra del foglio sia la sintetica riduzione di un dettaglio, forse il vello con cui i satiri erano solitamente raffigurati nelle rappresentazioni di danze estatiche come, ad esempio, si può vedere su un *Sarcofago dionisiaco* del Museo Nazionale Romano di Roma (**fig. a**).



**Fig. a**





### 3.

#### La giustizia di Bruto

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, lueggiate a biacca, 460 x 751 mm.

#### Iscrizioni

Sul foglio di supporto, in basso al centro: "Cav. D'Arpino J Gere".

#### Timbri

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

#### Provenienza

Cabinet du roi.

#### Cronologia

1585-1586.

#### Bibliografia

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Inv. 10550.

Quando il grande disegno preparatorio con *Giustizia di Bruto*, acquistato a Roma dal celebre architetto Lèon Dufourny (1754-1818), arrivò a Parigi per entrare nella collezione grafica del Musée Napoleon, alcuni dilettanti di disegno lo credettero addirittura opera di Maturino, come si legge al termine della prima scheda di catalogo dedicata al foglio: "*Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc, attribué par des connaisseurs à Maturino*" (*Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées au Musée Royal, dans la Galerie Apolon*). L'ipotesi che si potesse trattare di un disegno di Maturino scomparirà dalle successive schedature del foglio, catalogato da allora fino ad oggi come artista anonimo della scuola italiana. Il grande disegno è oggi conservato, infatti, ancora tra gli artisti anonimi del Louvre, nonostante il suggerimento attributivo a Giuseppe Cesari, appuntato da John Gere sul margine inferiore del supporto su cui fu incollato il foglio.

Tema del disegno è un episodio piuttosto raro tratto dalla storia della Roma repubblicana, ossia la condanna a morte e la decapitazione dei due figli del console Lucio Giunio Bruto, accusati dal padre di aver sostenuto contro la Repubblica i partiti filo monarchici. Sono Valerio Massimo nei suoi *Deti e fatti memorabili* (V, 8, I) e Tito Livio nella *Storia di Roma* (Livio II, 4-5) a raccontare la tragica vicenda. Valerio Massimo ne riporta la versione più ricca di dettagli raccontando che: "*Lucio Bruto, pari a Romolo in gloria – perché questo fondò Roma, quello le diede per primo la sua libertà -, avendo il supremo potere, fece arrestare, flagellare davanti alla sua tenda, legare al palo e uccidere i suoi figli, colpevoli di volere la restaurazione della monarchia di Tarquinio, da lui cacciato. Si spogliò delle vesti di padre, per indossare quelle di console, e preferì vivere senza figli che sottrarsi alla sua parte di pubblico vendicatore. [...] Subito dopo il supplizio dei colpevoli, affinché questo chiaro esempio valesse per entrambi i versi ad impedire simili delitti, l'autore della denuncia fu premiato con una somma in denaro dal pubblico erario, con la libertà e la cittadinanza. Si dice che egli fu il primo ad essere premiato con la vindicta; alcuni credono, anzi, che il nome vindicta sia derivato da lui: egli infatti si chiama Vindicio*" (Valerio Massimo, *Deti e fatti memorabili*, ed. R. Faranda, Varese, 2009, V, 8, I, pp. 441-442).

La vicenda dell'esecuzione dei figli di Bruto è uno di quegli episodi della storia romana praticamente sconosciuto alla pittura italiana del Cinquecento. Esso riscosse, invece, ampio successo due secoli più tardi quando gli *exempla virtutis* dell'antica Roma repubblicana divennero, soprattutto in Francia, rappresentativi degli ideali di libertà dalla rivoluzione: databile attorno al 1789 è il foglio di Angelica Kauffman del Musée des Beaux-Arts du Canada con l'*Esecuzione dei figli di Bruto* (Musée des Beaux-Arts du Canada, Inv. 37797), soggetto rappresentato qualche anno più tardi anche da François Boher (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 23802) o ancora, alla fine dell'800, da Joseph Paul Blanc (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 15230). Tra i rari esempi cinquecenteschi rappresentanti lo stesso tema del disegno del Louvre va citato l'affresco della volta della Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena dove Domenico Beccafumi dipinge in un angolo del soffitto la *Condanna dei figli di Bruto* sintetizzando l'episodio, vista la ristrettezza dello spazio a cui era destinata la scena, alla sola figura del console ai cui piedi giacciono le teste ormai senza vita dei due condannati.

Il disegno del Louvre, preparato evidentemente per la realizzazione di un'opera di grandi dimensioni, è costruito secondo uno schema narrativo piuttosto complesso: in primo piano, infatti, si svolge la scena principale della storia che prosegue alle spalle del trono di Bruto dove la folla trasporta pietosamente uno dei corpi ormai senza vita dei due condannati dei quali sullo sfondo si celebrano i funerali (a destra) e la sepoltura (a sinistra).

Un secondo foglio con la *Giustizia di Bruto*, giustamente attribuito a Tommaso Laureti (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4303) potrà facilmente spiegare la genesi dell'inedito disegno del giovane Giuseppe Cesari. I due disegni, infatti, si rivelano molto simili: identici per tecnica e dimensioni (il foglio del Cesari fu probabilmente leggermente ridimensionato a causa della cattive condizioni di conservazione), la scena pare costruita seguendo le precise indicazioni di committenti comuni. Laureti eseguì il progetto in occasione della commissione affidatagli dai Conservatori capitolini nell'agosto 1586 per la decorazione dell'attuale Sala dei Capitani in Campidoglio (I. Colucci, *Tommaso Laureti negli affreschi della Sala dei Capitani in Campidoglio*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 91/92, 2007, pp. 106-114, con bibliografia precedente). Possiamo dunque immaginare che il foglio di Giuseppe Cesari riscoperto tra gli anonimi del Louvre abbia dovuto concorrere con la *Giustizia di Bruto* di Tommaso Laureti, in ultimo preferita dai Conservatori capitolini come progetto per uno degli affreschi della Sala dei Capitani in cui all'epoca erano ancora presenti i dipinti eseguiti all'inizio del secolo da Jacopo Ripanda, poi abbattuti per permettere il rinnovo decorativo della sala. Il disegno del Louvre è, dunque, il primo disegno finito ad oggi noto dell'appena diciottenne Giuseppe Cesari.

Il disegno è assai prossimo stilisticamente ai *Due monaci aureolati* (cat. 26) o al *Giovane visto da tergo* del British Museum (cat. 20), entrambi databili orientativamente entro il principio degli anni '90 del Cinquecento. Lavoro giovanile, il foglio rivela già tutto il vocabolario del giovane pittore che si muove tra suggestioni barocchesche – nelle angolosità dei corpi di un'elegante, quasi immobile, sicurezza, nei volti aguzzi dei personaggi e nelle linee taglienti delle vesti, illuminate dalle striature di biacca – e lo studio sui maestri romani del Cinquecento: il Raffaello degli arazzi è riecheggiato nell'ampiezza ariosa della scena, e Polidoro da Caravaggio – del quale, raccontano le fonti, Giuseppino, ancora adolescente, ricopiava le invenzioni narrate sulle facciate dei palazzi romani – è ricordato nelle due aperture paesaggistiche che si aprono sui lati della composizione.





#### 4.

#### Personificazione della Religione

Matita nera, matita rossa, 287 x 192 mm.

##### *Iscrizioni*

Assenti.

##### *Timbri*

Assenti.

##### *Provenienza*

Winklersches Kabinett, Lipsia; dono W. Hobraeck (1927).

##### *Cronologia*

1586-1587.

##### *Bibliografia*

Francoforte sul Meno, 1980, p. 188, cat. 91; Röttgen, 2002, p. 233, cat. 9a.

Francoforte sul Meno, Städelches Kunstinstitut. Inv. 15209.

Alla base del trono su cui siede la *Religione* è un'iscrizione in maiuscolo, poi cancellata, che rende nota l'identità della donna velata. Nella mano sinistra la Religione innalza al cielo un edificio dal tetto spiovente, una chiesa, mentre la destra parrebbe flessa a sorreggere un secondo elemento, non ancora disegnato che, a parere di Herwarth Röttgen, avrebbe potuto rappresentare lo stemma del pontefice Sisto V. Röttgen, infatti, ritiene che nel disegno di Francoforte si possa riconoscere la prima idea per una delle due figure allegoriche che avrebbero fatto parte della decorazione del Palazzo Laterano, descritta da Giovanni Baglione nella biografia del Cesari: "*E nel pontificato di Papa Sisto V dipinse sopra la porta di dentro, a piè delle scale del Palagio di S. Gio. Laterano, che riesce alla Scala Santa; e sono due figure del maggiore del naturale, una rappresentante la Religione, e l'altra la Giustizia dalle bande dell'Arme del Pontefice, fatte con quella sua vaga maniera*". Gli affreschi, oggi perduti, sono ricordati ancora nel Seicento quando, durante il pontificato di Innocenzo X fu rinnovata la basilica e fu redatta una descrizione dell'edificio (la relazione fu pubblicata da Philip Lauer, *Le Palais de Latran: etude historique et archéologique*, Parigi, 1911). Le due personificazioni della *Religione* e della *Giustizia* oggi non esistono più ed è difficile provare il nesso tra l'affresco descritto da Baglione e il disegno di Francoforte eseguito probabilmente non oltre la metà degli anni '80. La possibile cronologia del disegno, desunta dall'analisi stilistica del foglio, coinciderebbe a quella degli affreschi del palazzo Laterano, compiuti entro il 1587, sostenendo favorevolmente l'ipotesi di Röttgen.

L'insistere delle matite sui tratti angolosi, sulle sporgenze taglienti del corpo, avvolto in una veste oltremodo ampia a nascondere le membra della figura, è caratteristico della fase giovanile del pittore. Pur trattandosi di un'opera precoce, eseguita dall'artista attorno ai diciassette anni, essa colpisce per la straordinaria qualità: stupisce, infatti, la disinvoltura e la scioltezza del Cesari nel maneggiare le due matite, alternate sul foglio color ocra e sfruttate sapientemente per ottenere effetti cromatici diversi. La matita nera, ad esempio, sfuma sottilmente nell'alone d'ombra che copre la parte superiore del volto della Religione, si fa più pastosa, quasi grassa, nelle pieghe dell'abito o nelle orbite degli occhi; gli sbaffi vivaci della tinta rossa, invece, illuminano alcuni passaggi della veste e tracciano due diverse versioni della mano destra, che pare quasi muoversi in uno scatto frettoloso.



## 5.

### **Allegoria della Fama con lo stemma della famiglia Santori**

Matita rossa, matita nera, carta cerulea, dimensioni sconosciute.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: “Gioseppino de Arpino”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Acquistato nel 1939.

#### *Cronologia*

1586-1588 ca.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, pp. 148-149, cat. 75; Röttgen, 2002, p. 234, cat. 10.

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, Inv. 43477.

L'*Allegoria della Fama* fu eseguita attorno alla metà degli anni '80, quando Giuseppe Cesari, dopo la morte del pontefice Gregorio XIII (1585), entrò a far parte dell'*entourage* del cardinale Giulio Antonio Santori (1532-1602) del quale nel disegno si riconosce lo stemma sorretto dalla personificazione della Fama.

Carel van Mander nel suo *Schilderboek* (1604) racconta che il giovane pittore arpinato: “[...] *passò a servizio del cardinale di San Severino nel quale si trova ancora adesso ricevendone provvigione ed anche pane e vino*”. Giulio Antonio Santori, celebre inquisitore prima a Napoli e poi a Roma, nel 1566 era stato eletto arcivescovo di San Severino e quattro anni più tardi, nel 1570, fu creato cardinale. L'elezione cardinalizia permise al Santori l'acquisto del palazzo del cardinale Donato Cesi (già Gaddi) a Montecitorio della cui decorazione pittorica incaricò il giovanissimo Giuseppe. Herwarth Röttgen ipotizza che il disegno dell'Ermitage fosse destinato ad uno degli affreschi del palazzo di Montecitorio oppure, in alternativa, alla realizzazione di una stampa, ad oggi non ancora ritrovata.

La figura slanciata della Fama, dalla testa piccola e dal corpo imponente, avvolto in un'ampia veste che lascia trasparire i seni e il ventre della donna, è vista di sotto in su e ricorda le invenzioni aeree dei fratelli Alberti con i quali Giuseppe aveva lavorato nei cantieri delle Logge vaticane e con i quali rimarrà in stretto rapporto per tutto il secolo collaborando, forse, anche alla realizzazione del soffitto della cappella Olgiati in Santa Prassede.







## 6.

### **Angelo adorante in volo**

Matita nera, tracce di penna, tracce di inchiostro bruno, su carta cerulea, 245 x 186 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

C. Fairfax Murray, Theodore Allen Heinrich.

#### *Cronologia*

1586/88 ca.

#### *Bibliografia*

Christie's, London, 6 luglio 1982, lotto 136; Olson, 1987, p. 5, fig. 1; Röttgen, 2002, pp. 234-235, cat. 11a.

Norton, Wheaton college, Mr. & Mrs. Kenneth C. Deemer Fund.

Il foglio di Norton ed il seguente sono i due disegni preparatori per gli angeli che accompagnano la figura della Vergine nella bella *Assunta* di Giuseppe Cesari, riconosciuta come il primo dipinto da cavalletto ad oggi noto (Röttgen, 2002, pp. 234-235, cat. 11).

I visi ridotti, graziosi, dalla bocca piccola, il naso minuto e appuntito e gli occhi rotondi e leggermente sporgenti, sono caratteristiche fisiognomiche distintive dei personaggi del Cesari degli anni giovanili; così anche la linea sottile della matita, utilizzata con minuzia per raggiungere un effetto di attenta calligrafia ricorda i pochi disegni a matita coevi, quali la *Fama con lo stemma Santori* di San Pietroburgo (cat. 5).



7.

**Angelo adorante in volo**

Matita nera, tracce di penna, tracce di inchiostro bruno, su carta cerulea, 265 x 185 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1586/88 ca.

*Bibliografia*

Olson, 1988, p. 29; Röttgen, 2002, pp. 234-235, cat. 11b.

Collezione privata.

É, come il precedente, disegno preparatorio per l'*Assunta*, oggi in collezione privata, dipinta da Giuseppe Cesari poco dopo la metà degli anni '80 del Cinquecento.



## 8.

### San Giorgio

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 167 x 79 mm.

#### *Iscrizioni*

In alto al centro, a penna: “169”; sul supporto, lungo il bordo inferiore: “di Andrea Ansaldi”.

#### *Provenienza*

Earl of Warwick (1818-1893); Hollstein-Rathau; Sotheby's, Londra, 12 marzo 1963, lotto 137; Janos Scholz (nato nel 1903).

#### *Cronologia*

1587-1588.

#### *Bibliografia*

Röttgen, Roma, 1973, p. 146, cat. 68; Röttgen, Roma, 2002, pp. 510, cat. Ia.

New York, Pierpont Morgan Library, Inv. 1985.79.

Secondo la testimonianza dell'antico proprietario del disegno, Janos Scholz, riportata da Röttgen nella scheda critica dedicata al *San Giorgio* in occasione della mostra romana di Palazzo Venezia (Röttgen, 1973, p. 146, cat. 68), il foglio proverrebbe da un album di disegni attribuiti ad Andrea Ansaldi (Voltri 1584 – Genova 1638). Sul supporto su cui è incollato il disegno, infatti, si legge ancora la scritta con l'antica attribuzione al pittore genovese (“di Andrea Ansaldi”).

Il foglio è, in realtà, uno dei disegni preparatori, come già faceva notare Röttgen (Röttgen, 1973, p. 146, cat. 68), per una delle incisioni realizzate da Philippe Thomassin per gli *Statuta Hospitalis Hierusalem*, edito a Roma nel 1588. Il volume fu pubblicato per celebrare l'approvazione degli statuti dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme, ottenuta dal pontefice Sisto V il 20 marzo 1586. Negli *Statuta* si celebrano i Gran Maestri dell'Ordine con eleganti frontespizi, come quello con il ritratto di profilo del Gran Maestro Hugues di Verdalle affiancato a sinistra dalla personificazione della Religione e a destra da un San Giorgio di cui il disegno qui presentato è certamente preparatorio.

Giuseppe Cesari, allora appena ventenne, dovette essere chiamato a collaborare in qualità di inventore a più di una scena progettata per la decorazione del volume, come dimostrerebbe un disegno, eseguito per la stessa impresa e secondo la stessa tecnica del foglio newyorkese al quale è assai prossimo stilisticamente (cat. 9). Herwarth Röttgen propone di attribuire all'inventiva del pittore arpinate altre illustrazioni contenute nel volume (quelle sul f. XXII v e alle pagine 12, 18, 30, 64, 76, 90, 96, 104, 122, 134, 144, 162, 168, 174, 180, si veda H. Röttgen, 2002, p. 510, cat. I), supponendo anche la collaborazione di un secondo artista vicino a Paris Nogari e Cesare Nebbia.

Il disegno della Morgan Library, eseguito a penna e acquarello, tecnica largamente utilizzata dal giovane Giuseppe, è caratterizzato da quella che diverrà tra gli anni '80 e il decennio successivo, quasi la firma del nostro artista, ossia quel tratto sciolto e vibrante, assai prossimo alla produzione di artisti quali Niccolò Circignani, presso il quale Giuseppe aveva lavorato in qualità di aiutante nei cantieri vaticani, o gli accenti angolosi, qui assai marcati, ad esempio, nel volto e nelle vesti del santo.



## 9.

### **Diaconi inginocchiati**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, tracce di matita rossa, 120 x 98 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: “464.”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Collezione Mannheimer.

#### *Bibliografia*

Röttgen, Roma, 2002, pp. 510, cat. Ib.

#### *Cronologia*

1587-1588.

Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 2610.

È questo il disegno preparatorio, da sempre riferito al Cesari, per una delle illustrazioni dello *Statuta Hospitalis Hierusalem*, volume dato alle stampe a Roma nel 1588, anno entro il quale va approssimativamente collocato cronologicamente il nostro foglio. Nello schizzo di Monaco di Baviera accompagnano le due figure inginocchiate in primo piano un personaggio stante e un prelato seduto, abbozzato con poche linee sullo sfondo. Più rifiniti sono, invece, i corpi dei due diaconi in ginocchio in cui gli aloni d'inchiostro bruno vivacizzano le vesti, segnate dal tratteggiare parallelo e regolare della penna che enfatizza i punti d'ombra e l'andamento degli abiti. Il foglio, scrive Röttgen, “*rivela le caratteristiche della sua maniera giovanile, cioè le linee nervose e puntate, ma conserva anche uno stretto rapporto con i disegni del maestro del Cesari, Nicolò Circignani*” (Röttgen, 2002, p. 510, cat. I).





## 10.

### Guerriero a cavallo con bandiera

Matita rossa, matita nera, 216 x 160 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “33”; sul cartone di supporto, al centro, a penna: “Giuseppe d’Arpino detto Giosepino”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro École Nationale supérieure des beaux-arts (L. 829a); in basso a destra: timbro Jaques-Edouard Gatteaux (L. 852).

#### *Provenienza*

Jaques Edouard Gatteaux (1788-1881).

#### *Cronologia*

1587-1589 ca.

#### *Bibliografia*

Röttgen, Roma, 1973, p. 148, cat. 74; Röttgen, 2002, p. 238, cat. 19e.

Parigi, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. 14.

Se la figura è studiata fin nei dettagli, nello svolazzo delle maniche della camicia che veste sotto l’armatura, nei capelli ricci scomposti dall’impennata improvvisa del cavallo, nei calzari che gli coprono le caviglie, del destriero, invece, di intuisce solamente la forma del dorso e il contorno del muso, tracciato sul foglio da una linea sottile. Il disegno dell’École des beaux-arts di Parigi è lo studio preparatorio per il cavallo e il suo cavaliere che compaiono sul proscenio dell’affresco, oggi perduto, realizzato dal Cesari tra il 1588 e il 1589 nella chiesa di San Lorenzo in Damaso. Del dipinto rimane testimonianza tramite una copia tarda della bottega del Cesari (1620 ca.; Röttgen, 2002, p. 237, cat. 19). La maniera minuta di disegnare il volto compatto e rotondo ricorda alcuni dei disegni a matita degli anni ’80, i due *Angeli adoranti in volo* (cat. 6 e 7) o la *Fama con lo stemma Santori di San Pietroburgo* (cat. 5), e conferma senza incertezze la datazione del disegno.



## **11.**

### **Studio per un cavallo**

Matita nera, 229 x 185 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1587-1589.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 237, cat. 19b.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 22375.

I segni vigorosi della matita nera che danno vita al cavallo di Berlino sono frutto della maniera spontanea e impetuosa del giovane Giuseppe. Il foglio, infatti, servì da modello per il cavallo che si vede a sinistra, in primo piano, in uno dei perduti affreschi per San Lorenzo in Damaso (*San Lorenzo accompagna papa Sisto II al martirio*) di cui abbiamo memoria grazie ad una copia, eseguita dalla bottega del Cesari attorno al 1620, oggi conservata presso la collezione Ludovisi Boncompagni di Roma (Röttgen, 2002, pp. 237-239, cat. 19b).



## 12.

### Studio per busto virile e schizzo per una testa

Matita rossa, tracce di matita nera, 263 x 226 mm;

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "Joseph..." (il resto dell'iscrizione è illeggibile), sul verso, al centro, a matita: "12623 / (73) / NIII27274".

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886).

#### *Provenienza*

Lenglier; Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

#### *Cronologia*

1587-1589.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 238, cat. 19d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 3000.

Preparato seguendo una lieve traccia a matita nera, il disegno è lo studio di uno dei personaggi (il soldato di cui s'intravede il busto, sulla destra in prossimità del cavaliere che avanza verso lo spettatore) che compare tra la folla di astanti raccolti attorno al pontefice Sisto II accompagnato da San Lorenzo al martirio, tema di uno dei due affreschi eseguiti da Giuseppe Cesari in San Lorenzo in Damaso. Il dipinto originale è noto grazie ad una copia di bottega (databile approssimativamente attorno al 1620), oggi conservata presso la collezione Ludovisi Boncompagni di Roma (Röttgen, 2002, p. 237, cat. 19). La figura, di cui conosciamo un secondo studio, anch'esso conservato presso il Museo del Louvre (cat. 13) è più facilmente riconoscibile in due copie tratte dall'opera del Cesari: un disegno attribuito a Jacob Matham e passato sul mercato antiquario nel 2002 (Londra, Sotheby's, 10 luglio 2002, lotto 161; si veda anche Röttgen, 2002, pp. 238-239, cat. 19h) e il foglio a matita rossa e nera del Musée des Beaux-Arts di Digione (Inv. 788, Röttgen, 2002, pp. 238-239, cat. 19g) su cui si legge "*Questo dissenio ... d'uno di altri affreschi della mano di Giuseppe d'Arpino nella Chiesa Santo Laurenso nella piazza all campo di fiore Che philipo Cretina a fatto a Roma/1588*", quest'ultimo copia da un disegno di mano del Cesari oggi perduto, vista la non finitezza del foglio e le differenze, seppur lievi, con la copia della collezione Ludovisi Boncompagni.

Nel vigoroso studio del Louvre si percepisce la carica espressiva e la forza vitale del personaggio che ritroviamo nei più maturi disegni del decennio successivo come, ad esempio, nella figura del carnefice dell'apostolo Paolo della *Decollazione di San Paolo* del Louvre (cat. 60), messo in relazione da Herwarth Röttgen con un dipinto eseguito attorno al 1592-1593 per San Carlo ai Catinari e oggi perduto.

Sul foglio del Louvre qui presentato, compare sulla destra, appena accennato a matita rossa, un secondo volto maschile, mai realizzato nel dipinto finale.



### 13.

#### **Studio per busto virile (r), schizzo per una mezza figura (v)**

Matita rossa, tracce di matita nera 239 x 138 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul verso, in alto, a matita: “pre du cavaliero d’sarpin – 29.”, sul verso, al centro, a penna: “2905”, sul verso, al centro, a matita: “nouveau 3048”, sul verso, in basso a sinistra, a matita: “12B”.

#### *Timbri*

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

#### *Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); acquistato per il cabinet du roi nel 1671;

#### *Cronologia*

1587-1589.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 237, cat. 19c.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2995.

Come il precedente, anch’esso al Louvre (cat. 12), anche questo foglio è lo studio preparatorio per l’uomo che si scorge dietro il cavaliere di sinistra dell’affresco oggi perduto con *San Lorenzo che accompagna Papa Sisto al martirio*, un tempo nella chiesa di San Lorenzo in Damaso a Roma. Più scattoso nel tratto, il disegno si presenta come un abbozzo, una prima idea, rispetto alla più rifinita versione finale.







## 14.

### **Due uomini che camminano conversando**

Matita rossa, 290 x 189 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul verso, in basso a destra: “530”; sul passe par tout, in basso a destra: “530 Arpino?”.

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro École nationale supérieure des beaux-arts (L. 803a).

#### *Provenienza*

A. Wasset (seconda metà del XIX secolo).

#### *Cronologia*

1587-1589.

#### *Bibliografia*

Lavallée, 1939, p. 124 s., cat. 10, tav. LXXVII; Röttgen, 1973, p. 148, cat. 73.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. 530.

Lo splendido disegno a matita rossa dell'École des Beaux-Arts di Parigi fu dapprima creduto opera di Jaques Bellange (Lavallée, 1930) e in seguito considerato da Anthony Blunt lavoro di scuola fiorentina. Lo studioso notava le somiglianze stilistiche del foglio parigino con un altro foglio del Cesari, il *Gruppo di figure stanti e sedute* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (cat. 15), all'epoca catalogato tra i disegni fiorentini del XVI secolo. Pubblicato giustamente da Herwarth Röttgen come opera originale di Giuseppe Cesari (Röttgen, 1973, p. 148, cat. 73) il disegno dell'École des Beaux-Arts di Parigi è un bell'esempio della produzione grafica giovanile del Cesari che su questo foglio studia i movimenti divergenti dei due uomini e la loro collocazione nello spazio. Il foglio dovette essere eseguito attorno agli stessi anni in cui il Cesari lavora agli affreschi di San Lorenzo in Damaso (1588-1589) e non è da escludere che si tratti di un'idea – mai realizzata – per uno dei due dipinti commissionati all'artista dal cardinal Alessandro Farnese. Il disegno, infatti, corrisponde stilisticamente, come già aveva notato Anthony Blunt, al disegno preparatorio per la parte destra dell'affresco con *San Lorenzo tra i poveri e gli ammalati* conservato presso il Fitzwilliam Museum (cat. 15) con cui condivide, oltre alla tecnica e allo stato di finitezza, la stessa maniera di tracciare i volti e panneggiare le vesti dei personaggi caratterizzate dalla fattura tagliente e spigolosa che Giuseppe Cesari sviluppa a contatto con i coetanei pittori “barocceschi” Francesco Vanni e Ventura Salimbeni. Le striature verticali della matita, quasi una firma dell'arpinate, marciano nel disegno le parti nascoste dalla luce dei corpi e delle vesti dei due uomini oltre che la loro ombra sul terreno.



## 15.

### Studio per un gruppo di figure stanti per gli affreschi di San Lorenzo in Damaso

Matita rossa, 279 x 210 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul recto, a matita (iscrizione oggi scomparsa): “Rosso Fiorentino”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Jonathan Richardson senr. (1665-1745); A. C. De Poggi; Thomas Kerrich (1748-1828); dono Thomas Kerrich (1748-1828), 1872.

#### *Cronologia*

1587-1589.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 147, cat. 72; Röttgen, 2002, p. 237, cat. 19a.

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. 3128.

Il disegno, un tempo parte della collezione di Thomas Kerrich, fu acquistato assieme ad altri due fogli in occasione della vendita Poggi presso Christie's nel 1791 ed era anticamente attribuito a Rosso Fiorentino come si legge nel catalogo manoscritto della raccolta (cit. in H. Röttgen, 1973, p. 147, cat. 72): “*a Drawing in Red Chalk – 9 figures M.h. ... Il Rosso?, Bought with the l2 last*”.

Fu probabilmente l'antica attribuzione e la tecnica esecutiva a spingere Anthony Blunt a ritenere il foglio opera di un artista fiorentino non meglio identificato e a metterlo in relazione con i *Due uomini che camminano conversando* dell'École des Beaux-Arts di Parigi (cat. 14). Il disegno francese e quello di Oxford, dei quali si riconosceva la comunanza stilistica, furono tuttavia ritenuti da Lavallée opere del francese Jaques Bellange, fino a quando Philip Pouncey identificò nei due lavori la mano del Cavalier d'Arpino (1955). L'attribuzione fu confermata dalla pubblicazione dei due fogli nella mostra romana dedicata all'artista arpinate da Herwarth Röttgen nel 1973.

Il disegno di Oxford è lo studio preparatorio per la parte destra dell'affresco con *San Lorenzo tra i poveri e gli ammalati* realizzato tra il 1588 e il 1589 nella chiesa di San Lorenzo in Damaso e oggi perduto in seguito ai lavori eseguiti nella chiesa all'inizio dell'Ottocento che prevedevano l'abbattimento dei dipinti cinquecenteschi, sostituiti solo nel 1878 dalle pitture di Luigi Fontana. L'affresco fu commissionato dal cardinal Alessandro Farnese al giovane Giuseppe Cesari, allora appena ventenne, assieme ad un secondo dipinto che doveva raffigurare *San Lorenzo che accompagna il papa Sisto II al martirio* (anch'esso scomparso). Conosciamo, tuttavia, i due dipinti grazie ad un bozzetto, anticamente di proprietà Schapiro ed oggi in collezione privata (Röttgen, 2002, p. 237, cat. 17) e alle due repliche tarde della bottega del Cesari della collezione Ludovisi Boncompagni di Roma (Röttgen, 2002, p. 237, cat. 18-19).

Il disegno è una prima idea per la parte sinistra dell'affresco nella quale San Lorenzo è raffigurato – secondo la narrazione della *Legenda Aurea* - mentre “*mostra ai giudici, che avevano preteso la cessione dei tesori della Chiesa, i suoi poveri e malati come tesoro della Chiesa*” (Röttgen, 1973, p. 69). L'affresco fu realizzato rispetto al disegno di Oxford con alcune varianti: mancano nel foglio i due nudi maschili sdraiati ai piedi della scalinata e l'uomo che si sporge dalla colonna, diversi sono il gruppo di astanti sullo sfondo e cambia la figura di San Lorenzo, che nel disegno porta la mano

serrata sul ventre, mentre nel dipinto indica la sua gente. Rimane invariato, invece, il volgersi del volto di Lorenzo verso i giudici, forse presenti nel foglio originale, e successivamente rifilato all'altezza della schiena del santo.

Giuseppe Cesari in questo disegno è interessato a studiare tre gruppi di figure importanti per la dinamica del dipinto: San Lorenzo, che fa da figura-quinta sulla sinistra, l'uomo di spalle, poi eliminato nell'affresco, e il gruppo formato dal giovane e dal vecchio che discutono seduti uno davanti all'altro e di cui il disegno un tempo parte della collezione Petit-Horry pare essere altra, possibile redazione (cat. 16).

La scrittura del disegno è caratteristica degli anni giovanili di Giuseppe Cesari e risente ancora dei modi sistini appresi nei cantieri vaticani durante gli anni di pontificato di Gregorio XIII. Il foglio di Oxford ricorda, infatti, non solo stilisticamente ma anche nello schema con cui è costruita la scena, uno dei pochi disegni giovanili noti di Giovanni Baglione, amico e collaboratore di Giuseppe, ossia lo *Studio per la Biblioteca di Babilonia* del Teylers Museum di Haarlem, databile attorno al 1589 (Haarlem, Teylers Museum, Inv. K. III.II) .



## 16.

### **Due uomini, uno seduto e uno stante, in conversazione**

Matita nera, matita rossa, 180 x 160 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: illeggibile.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

J. Petit-Horry.

#### *Bibliografia*

Parigi, La Bastille, 1981, cat. 30.

#### *Cronologia*

1588 ca.

Collocazione attuale sconosciuta.

Un tempo parte della collezione di Jaques Petit-Horry, il disegno fu venduto nel 1981 e da allora non se ne conosce l'esatta collocazione. Hewart Röttgen, in occasione della vendita, aveva giustamente proposto per il piccolo disegno di Giuseppe Cesari, una datazione prossima al 1588.

Nel catalogo di vendita la destinazione del disegno, tuttavia, rimaneva sconosciuta e gli autori del volume proponevano di identificare il tema del foglio come uno studio per la tentazione di Sant'Antonio. Più giustamente potremmo, invece, pensare, che il disegno sia una variante per la coppia di uomini seduti che compare sullo sfondo di uno dei disegni preparatori, oggi a Oxford (cat. 15), per l'affresco con *San Lorenzo tra i poveri e gli ammalati*, realizzato da Giuseppe Cesari tra il 1588 e il 1589 nella chiesa di San Lorenzo in Damaso e poi distrutto nell'Ottocento.

Il foglio qui presentato è caratterizzato dalle stesse componenti stilistiche del disegno di Oxford e dei *Due uomini che camminano conversando* dell'École des Beaux-Arts di Parigi (cat. 14). Riconosciamo, infatti, le stesse linee taglienti che danno forma ai corpi snelli e dalle membra aguzze, e i volti descritti appena e deformati fin quasi a raggiungere effetti grotteschi, come quello del vecchio che ricorda, nell'infossarsi delle cavità oculari, nello sporgere del mento e nella barba filante, le fattezze dei due *Monaci aureolati* (cat. 26), disegno anch'esso prossimo per datazione agli affreschi di San Lorenzo.



**17.**

**Due uomini, uno stante, uno inginocchiato**

Matita rossa, 156 x 119 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Clayton Mordaunt Cracherode; lascito in favore del museo, 1799.

*Bibliografia*

Gere, Pouncey, 1983, vol. I, cat. 23, vol. II, tav. 21.

*Cronologia*

1585-1590.

Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings, Inv. Ff. 4-29.

Sul montaggio su cui era un tempo incollato il disegno compariva l'antica attribuzione a "Simone da Pesaro". Il foglio fu poi classificato tra i disegni anonimi nell'Inventario Generale del 1837 e infine restituito a Simone Cantarini nell'Inventario Cracherode del 1845 (Gere, Pouncey, p. 31). L'attribuzione al pittore pesarese, tuttavia, fu scartata da Gere e Pouncey che restituirono il foglio ad Arpino, proponendo come possibile attribuzione alternativa uno dei due Allegrini.

Il disegno è un'opera precoce di Arpino, che non supera per datazione il 1590. La scrittura guizzante di questo foglietto, forse studio per due figure di apostoli, infatti, ricorda la maniera di Arpino nello studio per *Due uomini, uno seduto e uno stante, in conversazione* (cat. 16).





## 18.

### Studio per un gruppo di cinque figure stanti

Matita rossa, 235 x 202 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "19"; sul supporto, sul recto: "BALTHAZ. PERUZZI SENENSIS"; sul supporto, sul verso, in basso a destra: "Polidoro (JB)", "attribution correcte a Cesari pour Oberhuber (Röttgen)".

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Pierre-Jean Mariette (L. 2097); in basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 2207); in basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1899).

#### *Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (1694 - 1774).

#### *Cronologia*

1585-1590.

#### *Bibliografia*

Inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 1415.

Un tempo nella collezione di Pierre-Jean Mariette e poi acquistato dal re di Francia nel 1775, il disegno presenta l'elegante incorniciatura dorata e il montaggio su cartoncino azzurro che caratterizzano i disegni della raccolta Mariette. Catalogato nel Cabinet du Roi come opera di Baldassarre Peruzzi, secondo il cartiglio della collezione Mariette, il disegno fu giustamente riconosciuto come originale di Giuseppe Cesari da Konrad Oberhuber (nota manoscritta).

I caratteri stilistici del foglio, eseguito non oltre gli anni '90 del Cinquecento, denotano il forte interesse di Giuseppe per i disegni a matita rossa di Polidoro da Caravaggio che il Cesari aveva avuto occasione di studiare già da giovane e dei quali in vecchiaia, secondo la testimonianza di Francesco Maria Niccolò Gaburri, possedeva alcuni esemplari. La concordanza stilistica del disegno francese con i fogli di Polidoro ingannò anche l'occhio di Jacob Bean che proponeva proprio il nome di Polidoro come autore del foglio (si veda la nota sul verso del supporto). Il disegno del Louvre, infatti, pare ispirato nella sua esecuzione tecnica ad alcuni fogli noti di Polidoro come lo *Studio di figure in corteo o in processione* (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 6090) oppure lo *Studio di tre figure virili e di un frate* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6482F).

A confermare la certa attribuzione al Cesari dello studio parigino, tuttavia, sono le peculiari fisionomie dei volti dei personaggi e il tratto guizzante, snello ed elegante.



## 19.

### Ritratto di Sisto V inginocchiato in preghiera

Matita nera, matita rossa, 386 x 235 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul verso, in basso a destra, a matita: “Aquino”.

#### *Timbri*

Timbro con tre colline iscritte in uno scudo con l’iniziale “F”.

#### *Provenienza*

Odescalchi (acquistato nel 1790).

#### *Cronologia*

1588-1589.

#### *Bibliografia*

Van Regteren Altena, 1966, p. 110, tav. 91; Madonna, 1993, p. 64, fig. 115, p. 61, n. 16; Morello, 1993, pp. 351-352, n. 4; Van Tuyll van Serooskerken, 2000, p. 185-6, cat 120; Röttgen, Roma, 2002, p. 16, fig. 8; Ottawa, 2009, pp. 388-389.

Haarlem, Teyler Museum, Inv. C 28.

Un tempo parte della collezione Odescalchi, il disegno presenta la bizzarra iscrizione “Aquino”, probabilmente un errore nell’indicazione del corretto nome dell’artista. L’attribuzione al Cavalier d’Arpino, infatti, non è mai stata messa in discussione, nonostante non sia ancora chiaro quale fosse lo scopo preciso di questo disegno a matita rossa e nera che, per intensità e naturalezza, parrebbe un ritratto dal vero del pontefice Sisto V (1585-1590).

Il disegno è senza dubbio in rapporto alla statua del pontefice eseguita da Giovanni Antonio Paracca per la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore con cui, tuttavia, presenta alcune differenze: manca, infatti, la tiara appoggiata sulla destra, il volto del pontefice è leggermente inclinato verso sinistra rispetto alla statua che tiene lo sguardo fisso verso il basso, e mancano al disegno alcuni dettagli nei vestimenti liturgici. Proprio queste mancanze potrebbero far pensare ad un disegno fatto dal vero in cui l’artista ignora volutamente tutti i dettagli decorativi per fissare, invece, la posa ma soprattutto l’intensità dello sguardo del pontefice concentrato in preghiera, cogliendo anche una leggera e non voluta flessione del volto, poi “corretta” nella statua in cui il Papa volge lo sguardo in basso. Il foglio è ugualmente in rapporto con un’incisione anonima datata 1589 (*Illustrated Bartsch*, 32, tav. 155) su cui corre l’iscrizione “SIXTVS V.P.M / Prosper de Scavezzi Brixienis inventor”. L’incisione, su cui compaiono alcuni dei dettagli presenti nella statua ma assenti nel disegno (come la tiara), è senza dubbio tratta dal foglio del Cesari di cui è l’esatta trasposizione in controparte. L’iscrizione identifica Prospero Scavezzi di Brescia come inventore dell’acquaforte, sicuramente tratta dal disegno che non è certo copia dalla statua se è vero che essa, come ricorda un avviso del 2 agosto 1589, non era ancora finita all’epoca di pubblicazione della stampa (op. cit. in Orbaan, 1910, p. 310). Si è proposto che il disegno riproducesse un modelletto in stucco o in cera eseguito da Prospero Scavezzi per guidare Giovanni Antonio Paracca nell’esecuzione della statua. Pare, infatti, che Prospero Scavezzi avesse similmente fornito allo scultore Leonardo da Sarzana due modelli per le statue di San Pietro e San Paolo per la stessa cappella (Van Tuyll, 2000, p. 186). Si è proposto di riconoscere in Prospero Scavezzi, autore della stampa, quel Prospero Antichi che Mancini descrive come stretto amico di Giuseppe Cesari (Ottawa, 2009, pp. 388-389): “*Fu [Giuseppe] amico et*

*aiutato, per quanto vien detto, in questo principio, da Prosper Bresciano; che quei primi semi di natura li potè dedur a quelle fierezze e movenze che ha espresse poi nell'operare, poiché il bresciano in esse, per la grande intelligenza del disegno e autonomia, era singularissimo*" (Mancini, 1621, ed. 1956, vol. I, p. 237). Se dunque Prospero Scavezzi fosse solo uno dei nomi con cui veniva chiamato Prospero Antichi (ipotesi respinta da Röttgen, 2002, p. 512, cat. II, che tuttavia non si spiega come l'incisore Scavezzi, attivo a Venezia, avesse potuto ottenere un disegno da Giuseppe Cesari), l'iscrizione dell'incisione indicherebbe l'ideatore del modelletto e non dell'invenzione della composizione dell'acquaforte che, come dimostrerebbe il disegno, andrebbe attribuita al giovane Giuseppe Cesari, autore del ritratto di Sisto V in preghiera. Il disegno e l'incisione testimoniano dunque la collaborazione tra due amici, Giuseppe Cesari e il Bresciano, a cui fa riferimento il già citato passo della biografia di Giulio Mancini.

Il foglio di Haarlem, che dunque potremmo collocare cronologicamente entro il 1589, rivela con tutta la sua forza espressiva l'innato talento del giovane Giuseppe Cesari che allora doveva avere poco più di vent'anni ed tra i primissimi esempi dell'attività ritrattistica del pittore arpinate.



## 20.

### Giovane visto da tergo

Matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquerellature brune, lumeggiature a biacca, 263 x 171 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: “Come non”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Legato Fawkenner (1769).

#### *Cronologia*

1585-1590.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 146, cat. 69; Gere, Pouncey, 1950, vol. I, p. 30, cat. 18, vol. II, tav. 18; Röttgen, 1973, p. 146, cat. 69; Röttgen, 2002, p. 18, fig. 11.

Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings, Inv. Faw. 5210-46.

Questo “*bell’esempio della maniera giovanile del Cesari*”, per usare le parole di Herwarth Röttgen, (Röttgen, 1973, p. 146, cat. 69) rivela gli interessi artistici del giovane Arpino. L’estro delle proporzioni allungate, dei corpi snelli e articolati in torsioni audaci deriva dallo studio dei pittori della tarda maniera romana, come Raffaellino da Reggio, così come il vibrare nervoso del tratto della penna; mentre il gusto per i passaggi puntuti ricorda i modi del Barocchi riletti attraverso il filtro dei senesi Vanni e Salimbeni.



Come. 1841.

**21.**

**Uomo seduto volto di spalle**

Matita rossa, 191 x 159 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1588-1590.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Z 1629.

Se la posa avvitata del personaggio del disegno di Braunschweig è memore delle torsioni ardite degli *Ignudi* di Michelangelo, l'andamento spigoloso delle linee del volto, i volumi cartacei che definiscono gli abiti, le mani fragili, il braccio asciutto, in cui è scomparso ogni effetto di gigantismo dei protagonisti della cappella sistina, sono caratteri tipici dei fogli del Cesari della seconda metà degli anni '80 del Cinquecento e il principio del decennio successivo.

La vivace libertà della matita rossa, finissima nel percorso del tratto, ricorda quello della penna (*medium* preferito del Cesari in questi anni), e pare quasi ripetere gli effetti dell'inchiostro sul foglio. Il segno corsivo con cui il Cesari disegna la capigliatura scomposta del personaggio del disegno Braunschweig, infatti, assomiglia al tratto snello e guizzante del *Giovane visto da tergo* del British Museum (cat. 20).

Non sappiamo esattamente a cosa fosse destinato il disegno, ma la posa suggerirebbe è da cedere che esso servisse da studio preliminare per una delle figure dei pennacchi della volta del coro di San Martino a Napoli, impresa alla quale Arpino fu impegnato dal giugno del 1589.





22.

### Studio per la Madonna del Rosario con S. Domenico

Penna, inchiostro bruno, acquerellature brune, tracce di grafite, 222 x 155 mm.

#### *Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “Gioseppe d’arpino”; sul supporto, lungo il bordo inferiore, a penna: “Arpinas ou le ch.er josepin Ecole de nappe Ecole Napolitaine”; sul verso del supporto, in alto a sinistra, a matita: “Josepin 12.”; sul verso del supporto, in alto a sinistra, a penna: “79”; sul verso del supporto, in alto, a penna: “L’assomption de la Vierge. On voit St. Bruno dans les nuages au bas plusieurs Saints. a la plume lavé d’encre de la Chine” ; sul verso del supporto, al centro, a matita: “nouveau 3029”; sul verso del supporto, in basso al centro, a matita: “josepin d arpino”.

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886).

#### *Provenienza*

Cabinet du roi.

#### *Cronologia*

1589-1590.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 150, cat. 79; Röttgen, 2002, p. 255, cat. 32a.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 3013.

È questa la prima idea per il dipinto con la *Madonna del Rosario con San Domenico e i supplici* commissionato dalla Compagnia del Rosario di Cesena nel 1589. Il dipinto, tuttavia, fu consegnato, con eccessivo ritardo, solo nel 1601 (Röttgen, 2002, p. 255, cat. 32, **fig. a**).

Il disegno è databile piuttosto attorno alla data della commissione che a quella della consegna, come dimostrano i caratteri stilistici del foglio. Abbozzato velocemente a penna e rifinito con aloni leggeri di acquarello a delineare le parti in ombra, il disegno del Louvre è uno dei rari schizzi a penna nell’opera del Cesari ed è da ricondurre alla produzione grafica del Cavalier d’Arpino degli anni ’90 del secolo. La simmetrica disposizione delle figure, i tratti appuntiti dei volti caratterizzati dalle bocche pronunciate (come nella figura San Domenico) e dagli occhi immersi nell’ombra, fanno pensare alla coeva produzione grafica di Francesco Vanni e Ventura Salimbeni con i quali in questi stessi anni Giuseppe Cesari instaura un proficuo rapporto di dare e avere.



**Fig. a**



**23.**

**Gli apostoli Simone e Giacomo Maggiore**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, tracce di matita nera, quadrettatura a matita nera, 220 x 144 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Odescalchi (acquistato nel 1790).

*Cronologia*

1585 ca.

*Bibliografia*

Van Tuyll van Serooskerken, 2000, p. 185, cat 119.

Haarlem, Teyler Museum, Inv. B 14.

Il disegno faceva anticamente parte dell'imponente collezione Odescalchi, acquistata dalla Teyler Foundation nel dicembre del 1790.

Fu Philip Pouncey a suggerire l'attuale attribuzione del foglio. Sul montaggio del disegno, infatti, si legge la proposta attributiva dello studioso inglese ("early Arpino?") che lo aveva giustamente identificato come opera precoce di Giuseppe Cesari. Eseguito a penna, come molti altri disegni giovanili dell'artista, è lo studio per due apostoli stanti, a destra San Giacomo Maggiore, a sinistra San Simone, riconoscibile dalla sega che impugna con la mano destra.

Il disegno non può ad oggi essere rapportato ad alcun dipinto conosciuto di Giuseppe Cesari, tuttavia le affinità stilistiche con fogli quali la *Giustizia di Bruto* del Museo del Louvre (cat. 3) o i *Due monaci aurolati* (cat. 26), quest'ultimo disegno passato sul mercato antiquario qualche anno fa, permetterebbero di datare il foglio di Haarlem attorno alla metà degli anni '80 del Cinquecento.



## 24.

### **Mosé che celebra la Pasqua**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, ... x ... mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "Gubbio"; in basso a sinistra, a penna: "30".

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Sconosciuta.

#### *Cronologia*

1591 ca.

#### *Bibliografia*

Birke, Kertész, 1992, cat. 6.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 6.

Ritenuto disegno di Oderisi da Gubbio, probabilmente a causa dell'antica iscrizione che si legge in basso a destra, il foglio fu riconosciuto da Konrad Hoberhuber come opera vicina alla cerchia di Giuseppe Cesari. Si tratta, in realtà, di un originale del maestro. L'esecuzione a penna ed acquarello, dai tratti flessuosi e guizzanti, dissimile dai fogli a matita nera e rossa, più comuni nel *corpus* grafico dell'artista, dovette confondere Oberhuber nella corretta valutazione del foglio viennese.

Il disegno rappresenta l'episodio biblico in cui Mosé, dopo aver ricevuto da Dio, assieme al fratello Aronne, le indicazioni per la celebrazione della Pasqua, le diffonde presso il popolo ebraico, in fuga dall'Egitto (Es., 12, 1-14). Sullo sfondo, su una collina, infatti, si vedono inginocchiati il profeta Mosé, riconoscibile dalle corna sul capo, e il sommo sacerdote Aronne, l'uomo a suo fianco. In primo piano, invece, Mosè indica sul tavolo l'agnello da consumare nel giorno di Pasqua secondo le parole del Signore: "*Il dieci di questo mese ciascuno si procuri un agnello per famiglia, un agnello per casa*" (Es., 12, 3) mentre attorno a lui gli ebrei seguono le disposizioni del profeta.

Il disegno è la prima idea per uno degli affreschi della seconda campata del coro della certosa di San Martino a Napoli dove Cesari era stato chiamato nel 1589. Giuseppe, già al principio del 1590, aveva cominciato a lavorare agli affreschi della prima campata del coro alla quale ne fu aggiunta una seconda tra la fine dell'anno e il principio del 1591. Secondo quanto riferiscono le fonti, il Cesari fu costretto ad abbandonare Napoli a causa dell'improvvisa morte del padre. Secondo Herwarth Röttgen le commissioni che lo impegnarono al suo ritorno a Roma – la decorazione della cappella Contarelli in San Luigi dei francesi (1591-93), quella della cappella Olgiati in Santa Prassede (1593-1595), e l'affrescatura della loggetta di Corrado Orsini (1594-95) – tennero il pittore lontano da Napoli almeno fino al 1595, quando vi fece ritorno per dipingere la volta della seconda campata del coro. Qui fu realizzato l'affresco con il *Mosè che celebra la Pasqua ebraica*, del quale il disegno dell'Albertina è studio preparatorio. Rispetto al disegno, però, il dipinto fu realizzato in formato verticale. Tuttavia due dei quattro scomparti della seconda campata nei quali furono affrescati gli episodi biblici, presentano scene inserite in riquadri orizzontali e per uno di questi

ultimi dovette essere stato pensato inizialmente il disegno di Vienna, poi adattato al formato verticale e disposto sul lato meridionale del coro, opposto all'affresco con *Abramo e Melchisedec*.

Le linee vibranti e sciolte che tracciano il disegno sul foglio, l'uso degli acquarelli che scavano le ombre nelle vesti e nei volti dei personaggi dalle fisionomie che paiono deformate in maschere grottesche, ricordano i primissimi lavori su carta del Cesari dei quali abbiamo testimonianza: la *Giustizia di Bruto* del Louvre, "cartonetto" disegnato non oltre il 1586 (cat. 3), ad esempio, o il disegno con i *Due monaci aureolati* (cat. 26), contemporaneo al foglio parigino o forse di qualche anno più tardo. Da un'analisi stilistica del foglio, però, è difficile immaginare che il disegno dell'Albertina fosse stato realizzato all'epoca in cui Giuseppe Cesari, secondo Herwarth Röttgen, dipinse la seconda campata, ossia nel corso della seconda metà del 1595. Nel '95, infatti, la scrittura del Cesari era maturata e aveva abbandonato le sfumature sistine e barocchesche che ancora la distinguevano fino ai primissimi anni '90. Nei disegni per la loggia di Corrado Orsini (1594-95; cat. 87, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93) oppure negli studi per l'*Annunciazione* della cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via (cat. 98, 99, 100) si sente già il rinnovato spirito neo-raffaellesco che caratterizzerà la fase matura di Giuseppe. Se si volesse confrontare il foglio dell'Albertina con un disegno meno finito e realizzato a penna come, ad esempio, il primo abbozzo per il *Ritrovamento della lupa* (1596 ca.), si noterà che il fraseggio dei due fogli è molto diverso, e che lo studio per il dipinto del Salone dei Conservatori è già proiettato verso la maniera dei disegni realizzati nel pieno del decennio.

Bisogna dunque immaginare due soluzioni: o che il disegno viennese fosse stato realizzato al principio degli anni '90, quando, prossimo il termine dei lavori nella prima campata, i monaci di San Martino decisero di ampliare il coro ed affidare allo stesso Cesari anche la decorazione pittorica della seconda campata, oppure immaginare che i dipinti della seconda campata furono iniziati prima della metà del 1595. Nessun documento, infatti, giustifica la proposta di datazione di Röttgen che considera gli affreschi della seconda campata posteriori, per ragioni stilistiche, a quelli della cappella Olgiati in Santa Prassede (1593-95). A mio parere, invece, i dipinti della seconda campata del coro, considerati fino alla proposta di Röttgen (1973) contemporanei a quelli della prima, paiono, anche stilisticamente, uniformi ai lavori iniziati dal Cesari tra il 1589 e il 1590 e lontani, invece, dalla rinnovata maniera della cappella Olgiati e della cappella Contarelli.

L'invenzione del Cesari, così come la vediamo nel foglio viennese, fu ricopiata da diversi artisti che dovettero avere accesso ai disegni del pittore durante la permanenza di quest'ultimo a Napoli. Catalogato tra gli autografi di Giuseppe Cesari al Louvre è, infatti, un disegno che per l'andamento insicuro e il generale senso accademico che si coglie nella scrittura, non può essere attribuito al Cesari, ma piuttosto ad un collaboratore che ricopiò il disegno del maestro. Il secondo disegno, di cui non conosciamo l'attuale collocazione, è passato sul mercato antiquario negli anni '70, assieme ad altri fogli che facevano parte della stessa collezione, ossia la raccolta grafica del marchese del Carpio. Il disegno, infatti, riporta sul bordo inferiore un'iscrizione di padre Sebastiano Resta, che curò la scelta dei disegni e la loro disposizione nei volumi della collezione del viceré di Napoli. A penna Resta aveva indicato – correttamente – il nome dell'autore del foglio, il pittore, greco di nascita, Belisario Corenzio. La maniera vibrante, dalle linee snelle e sottili, ricorda, infatti, quella dei disegni giovanili di Corenzio che nel 1592 si trovava a dipingere nella certosa di San Martino la cappella di San Nicola, collocata accanto al coro dove dal 1589 lavorava il Cesari.







**25.**

**L'apostolo Matteo**

Penna, inchiostro bruno, tracce di matita rossa, 225 x 162 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1589-1591.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Collezione privata.

Il *San Matteo* a penna e inchiostro bruno, che qui presentiamo per la prima volta, è il disegno preparatorio per la figura di uno degli apostoli raffigurati al centro della volta del coro della certosa di San Martino. Secondo Herwarth Röttgen il *San Matteo* fu dipinto nel corso della seconda campagna di lavori di Giuseppe Cesari a San Martino, nel 1595 (Röttgen, 290, p. 291, cat. 62.2). I disegni per la volta, tuttavia, dovevano essere pronti già al principio del decennio, tra il 1590 e il 1591, quando i monaci decisero di abbattere il muro di fondo del coro e ampliarne lo spazio con una nuova campata. Ai primi due anni del decennio, e non al 1595, dobbiamo far risalire il nostro disegno, che ricorda, nella tecnica e nella conduzione stilistica, i disegni del Cesari realizzati tra la fine degli anni '80 e il principio degli anni '90 del Cinquecento, quali i *Due monaci* (cat. 26) o il *Giovane visto da tergo* del British Museum (cat. 20).



## 26. Due monaci aureolati

Penna, inchiostro bruno, acquerello bruno, 191 x 123 mm.

### *Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Giuseppe d’Arpin”.

### *Timbri*

In basso a destra: timbro Jean-Denis Lempereur (L. 1740).

### *Provenienza*

Jean-Denis Lempereur (1701-1779).

### *Cronologia*

1589-1591.

### *Bibliografia*

Christie’s, Parigi, 22 marzo 2007, lotto 208.

Collocazione attuale sconosciuta.

I *Due monaci aureolati*, passati qualche anno fa sul mercato antiquario, sono uno degli esempi più caratteristici della grafica di Giuseppe Cesari nel corso della seconda metà degli anni '80, periodo entro il quale si può collocare cronologicamente questo disegno, proposto nel catalogo di vendita della casa d'aste Christie's come possibile idea per una delle incisioni di Philippe Thommasin per gli *Statuta Hospitalis Hierusalem*, edito a Roma nel 1588. Il disegno, tuttavia, non corrisponde ad alcuna incisione pubblicata nel volume.

La costruzione delle due figure, dalle vesti taglienti e dai volti scavati dalle ombre profonde dell'acquerello bruno, che li rendono simili a maschere grottesche, nonché il ritmo pacato che scandisce i movimenti dei monaci, ricordano i dipinti eseguiti per la certosa di San Martino, come il *Cristo crocifisso con la Madonna e San Giovanni Evangelista* oppure l'*Incoronazione della Vergine* (Röttgen, 2002, pp. 240-241, cat. 20, 21). Allo stesso modo, il disegno che qui presentiamo ricorda il “cartonetto” conservato al Louvre (cat. 3) preparatorio per l'affresco, mai eseguito dal Cesari, con la *Giustizia di Bruto* nella Sala dei Capitani nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, realizzato da Tommaso Laureti nel 1586. La testa del monaco che, portata la croce al petto, guarda verso l'alto, pare corrispondere, nell'esecuzione così come nella morfologia del volto, infatti, al volto del penultimo degli astanti sulla sinistra del foglio del Louvre, colto nell'atto di parlare con il compagno.

Il foglio Christie's si dimostra avviato alla maniera matura del pittore dei disegni degli anni '90.



27.

### **Circoncisione di Cristo III**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, tracce di matita nera, lumeggiature a biacca, 439 x 275 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Lawrence Barnett Phillipps (L. 1716).

#### *Provenienza*

Lawrence Barnett Phillipps.

#### *Cronologia*

1590 ca.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 2004, tav. II.

Collezione privata.

Questo splendido disegno a penna e acquarello è la versione con varianti del foglio con la *Circoncisione di Cristo* del Louvre, un tempo appartenuto al banchiere Heverhard Jabach (cat. 28). Rispetto a quest'ultimo, il presente disegno si caratterizza per le raffinate finiture e per l'ottimo stato di conservazione di cui gode, diversamente dal foglio del Louvre, rovinato diffusamente nella parte superiore e abbondantemente ritoccato dalla biacca.

Il disegno può essere datato per ragioni stilistiche attorno agli anni '90, in contemporanea alla realizzazione dei dipinti per la Certosa di San Martino di Napoli e nel momento di più forte attrazione del Cesari per i modelli barocceschi. La contaminazione dei modi del Barocci è qui particolarmente evidente soprattutto nella costruzione degli spazi e nella disposizione delle figure che ricordano, soprattutto nella zona inferiore della scena, quelli di una delle opere più celebri del Barocci: la *Madonna del popolo*. Gli stessi effetti cromatici, nel foglio ottenuti dal sapiente bilanciamento degli acquarelli e della biacca, volti ad ottenere un senso di finissima trasparenza delle superfici, paiono in qualche modo rimandare al lessico barocco che il giovane Cesari aveva appreso dall'osservazione delle opere pittoriche del maestro e dallo stretto contatto con Francesco Vanni, il più fedele discepolo dell'urbinate.



28.

### **Circoncisione di Cristo**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, lumeggiature a biacca, 410 x 265 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul montaggio, sul verso, a penna: “Faire des/Plupart/DDDD et, tête-bêche: P Parfai”; sul passe par tout, sul verso: “Cavalier d’Arpino (Pouncey)”; sul passe par tout, sul verso: “Dessin authentique de Cesari! (Röttgen)”; sul passe par tout, sul verso: “Pour la même composition: N. 11277”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a); in basso a destra: timbro Musée du Louvre (2207).

#### *Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys; Heverhard Jabach (Colonia 1618 – Parigi 1695).

#### *Cronologia*

1590 ca.

#### *Bibliografia*

Parigi, 1999-2000, cat. 229.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 883.

Anticamente attribuito da Morel a Ludovico Cardi, il disegno fu riconosciuto come opera del Cavalier d’Arpino da Philip Pouncey e l’attribuzione fu confermata da Herwarth Röttgen.

Nessun dipinto corrisponde a questo progetto finito, tuttavia esso può essere messo a confronto con gli affreschi eseguiti dal Cesari nella Certosa di San Martino, a Napoli, dal 1589 al 1595 (Röttgen, 2002, pp. 242 - 245). L’impostazione spaziale della *Circoncisione* del Louvre, infatti, ricorda quella degli affreschi di San Martino: come nelle *Nozze di Cana*, dipinto nella prima campata del coro, la scena si svolge all’interno di uno spazio scandito da un arco trionfale al di là del quale si apre un secondo ambiente dove una trabeazione sostenuta da colonne corre lungo il perimetro della stanza. Che il figlio appartenga alla produzione grafica di Giuseppe Cesari coeva ai lavori napoletani pare confermato dallo stile del disegno: le figurette snelle dai volti aguzzi caratterizzati dall’affossarsi degli occhi e della bocca in profonde cavità d’ombra e la superficie cartacea delle vesti, infatti, ricordano disegni come la *Giustiza di Bruto* (cat. 3), o il *Giovane visto da tergo* (cat. 20), entrambi eseguiti tra la fine degli anni ’80 e il principio degli anni ’90 del Cinquecento. È da qui che prenderanno le mosse artisti come Belisario Corenzio o Avanzino Nucci, collaboratore del Cesari presso la Certosa.

È questo il periodo di più profonda influenza dell’opera di Federico Barocci sul giovane Giuseppe Cesari che, infatti, deriva dal maestro urbinato alcune invenzioni ripetute in questo foglio: la donna inginocchiata sulla destra che stringe a se uno dei due bambini per indicargli la cerimonia che si svolge al centro della scena o lo storpio, sulla sinistra, paiono entrambi ispirati alla *Madonna del Popolo* di Federico Barocci. Più in generale, di Barocci si coglie quel senso di affettuosa intimità delle figure, come la Vergine dal volto adolescenziale che incrocia mesta le mani al petto, o dettagli dal sapore domestico come il cagnetto che abbaia ai piedi della scalinata del tempio.

Il foglio del Louvre è una delle due versioni realizzate dal Cesari per lo stesso progetto. Una replica della composizione, infatti, si trova oggi in collezione privata (cat. 27). Quest'ultima è per tecnica e cronologia del tutto identica al foglio parigino rispetto al quale presenta solo alcune varianti. Il foglio di collezione privata, tuttavia, gode di uno stato di conservazione assai migliore rispetto al suo gemello francese ed è possibile ancora ammirarne le originali delicatezze dell'inchiostro e le rifiniture dell'acquarello e della biacca, per lo più perdute nel foglio del Louvre, diffusamente rovinato e logoro soprattutto nella metà superiore in cui si riscontrano gravi lesioni. La sezione inferiore pare solo apparentemente più vivace. Le striature della biacca, infatti, così brillanti e vivide a prima vista, non sono altro che il risultato dei ritocchi operati sul foglio già nel Seicento. Il disegno, infatti, apparteneva alla collezione del banchiere tedesco Jabach, acquistata dal re di Francia Luigi XIV nel 1671 e, come molti dei disegni della raccolta, anch'esso fu sottoposto a ingenti ritocchi voluti, come è stato dimostrato da Catherine Monbeig Goguel, dallo stesso Jabach, desideroso di dare "nuova vita" ai fogli in condizioni più precarie, come doveva essere il disegno del Cesari (Goguel, 1998).







**29.**

**La Fortuna**

Matita nera, matita rossa, 296 x 233 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1585-1590.

*Bibliografia*

Sotheby's, 5 luglio 1976, lotto 20.

Washington DC, National Gallery, B 29, 177.

È nuda la Fortuna che, in equilibrio precario, appare in piedi su un globo, simbolo della Terra. A coprirli solo il mantello che svolazza elegante attorno al corpo snello e sensuale della donna; rigonfiato dalla brezza del mare, soffiata dalle due testoline dei venti che appaiono negli angoli superiori della composizione, il drappo ricorda simbolicamente la vela di una nave. La Fortuna, infatti, è legata all'immagine del dio Mercurio, protettore dei commerci, e da qui il riferimento al mare, ai venti e, dunque, alla navigazione. L'immagine della *Fortuna*, così come la vediamo nel disegno di Giuseppe (Fara, 2007, pp. 133-136, catt. 57-58), ripropone un'iconografia della personificazione piuttosto comune. Dürer aveva inciso ben due versioni della *Fortuna* nelle quali la personificazione appare in piedi sul globo, e Nicoletto da Modena al principio del Cinquecento aveva dato alle stampe un bulino tanto prossimo al disegno di Arpino da sembrarne quasi la fonte d'ispirazione (fig. a). È, tuttavia, difficile provare con certezza che il Cesari conoscesse la stampa dell'artista modenese, nonostante che le similitudini che accomunano le due immagini siano piuttosto evidenti: il globo sotto di piedi della Fortuna, il paesaggio che sulla destra si affaccia sullo specchio d'acqua, la curva rotonda del mantello.

Il tratto leggero ed elegante della matite sul foglio, la testa minuta e delicata della *Fortuna*, i capelli fini, quasi ricamati sulla carta, sono elementi utili a datare il disegno entro i primissimi anni '90, in un momento non troppo distante dall'*Allegoria della Fama* (cat. 30) o dall'*Angelo stante* di Rotterdam (cat. 31).

A qualche anno di distanza, Giuseppe Cesari dovette recuperare alcune idee formali di questa composizione, come, ad esempio, il mostro marino, sulla sinistra, oppure paese sullo sfondo che ricompaiono senza grandi modifiche nelle tante versioni della più celebre invenzione del pittore arpinate, *Perseo e Andromeda*. La visione di sotto in su e la posa precaria della figura furono d'ispirazione al Cesari, invece, per la *Fama* di New York, destinata all'affresco del casino Montalto a Bagnaia (cat. 30).

La finitezza di questo foglio, così come la linea sottile che serve da cornice all'immagine, farebbero pensare a un disegno preparatorio per una stampa, magari il frontespizio di un volume, non ancora identificata o mai realizzata.



**Fig. a**





### 30.

#### La Fama

Matita nera, matita rossa, lueggiate a biacca, 250 x 159 mm.

#### Iscrizioni

In basso a destra, a penna: “giuseppe di arpine”; sul montaggio, al centro, a penna: “EQUES JOSEPH CESARI / ARPINATEN.”.

#### Timbri

In basso a sinistra: timbro Jean-Pierre Mariette (L. 2097); in basso a sinistra: timbro a secco Moriz von Fries (L. 2903).

#### Provenienza

Pierre-Jean Mariette (1694-1774); Graf Moriz von Fries (1777-1826); Dan Fellows Platt (1873-1938); Alfred H. Barr Jr. (1902-1981).

#### Cronologia

1590 ca.

#### Bibliografia

Poughkeepsie, 1961, cat. 32; Turcic, 1987, pp. 93-95, fig. 1, 3; Griswold, Wolk-Simon, 1994, p. 100, cat. 89, p. 233, tav. 89.

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1986.318.

Il disegno faceva un tempo parte della prestigiosa collezione di Pierre-Jean Mariette, come dimostra il caratteristico montaggio che incornicia il foglio, con l'elegante cartiglio su cui si legge il nome dell'autore. La *Fama*, oggi a New York, compare, infatti, nel catalogo di vendita della collezione Mariette, tenutasi a Parigi tra il novembre 1775 e il gennaio dell'anno successivo; al numero 126 del catalogo si può facilmente riconoscere il disegno newyorkese: “*L'Étude d'une figure de Renommée, aux crayons rouge et noir*” (cit. in Griswold, Wolk-Simon, 1994, p. 100).

Il disegno del Metropolitan Museum è il progetto per la figura della *Fama*, dipinta dal Cesari nel Casino Montalto di Bagnaia. Nel 1613 Arpino fu incaricato dal cardinal Alessandro Peretti-Montalto della direzione dei lavori di decorazione che proseguirono fino al 1615. Gli affreschi furono per lo più eseguiti da un'*équipe* di artisti scelti e coordinati da Arpino che partecipò direttamente alla realizzazione delle pitture con due sole figure, il *Leone con i putti* nel salone principale e la *Fama*, al centro dell'omonima stanza. Se la *Fama* Montalto corrisponde stilisticamente ai dipinti eseguiti dal Cesari nella prima metà degli anni '10, il disegno preparatorio, invece, rivela la scrittura minuta e vivace dei fogli realizzati al principio degli anni '90 del Cinquecento. Nell'elegante figura della *Fortuna* (cat. 29), vista, come la *Fama* di sotto in su, infatti, Arpino ripete la posa delle gambe – un piede levato e visto di scorcio l'altro, quasi a ripetere un passo di danza, che si leva sulla punta – e il lezioso movimento del drappo che, smosso dal vento, forma un cerchio attorno alla figura.

È probabile che Arpino avesse “ripescato” dal proprio repertorio una vecchia invenzione e l'avesse adattata, a distanza di oltre vent'anni, all'affresco per il Casino Montalto.

La figura Montalto – già lo faceva notare Röttgen (Röttgen, 2002, p. 404) – è ispirata alla *Fama* dipinta da Federico Zuccari a Caprarola.





### **31.**

#### **Un angelo stante volto verso destra**

Matita nera, matita rossa, 206 x 145 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro: illegibile.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Sconosciuta.

#### *Cronologia*

1585-1590.

#### *Bibliografia*

Amsterdam, 1955, cat. 165.

Rotterdam, Boymans Museum, Inv. I 376.

La grafia minuta del disegno di Rotterdam, così come la fisionomia dell'angelo del Boymans Museum, aiutano a collocare cronologicamente questo foglio, di cui non conosciamo la destinazione, ad una data che non supera il 1590.

Si conoscono due repliche dell'angelo di Rotterdam, da attribuire alla scuola del Cesari, una al British Museum (Londra, British Museum, Inv. Fawk. 5212-85) e l'altra a Berlino, (Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20856).



### 32.

#### **San Francesco sostenuto da due angeli riceve le stimmate**

Matita rossa, 188 x 173 mm.

##### *Iscrizioni*

Sul verso del supporto, al centro a destra, a matita: “Cavalier d’Arpino Pouncey”; sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: “Correggio”; sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: “Federigo Panza”.

##### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro a secco della collezione Albertina (L. 174); in basso a destra: timbro del conte Gelozzi o Gelosi (L. 545).

##### *Provenienza*

Modesto Genevosio, Giovanni Antonio Turinetti di Priero; Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

##### *Cronologia*

1585-1590.

##### *Bibliografia*

Meder, 1922, p. 129; Stix, Spitzmüller, 1941, p. 44, cat. 462; Röttgen, 1973, p.149, cat. 78; Wickhoff, 1982; Birke, Kertész, 1995, vol. III, p. 1465, cat. 2604; Röttgen, p. 319, cat. 82.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 2604.

Creduto anticamente opera del Correggio, il disegno fu successivamente attribuito al semisconosciuto Federico Panza da Franz Wickhoff, dallo Stix e dalla Spitzmüller e finalmente ricondotto al Cesari da Bernice Davidson che annotò sul montaggio l’esatta attribuzione. Esposto alla mostra romana di Palazzo Venezia del 1973, il disegno è senza dubbio opera giovanile di Giuseppe Cesari, come confermano i caratteri stilistici del disegno, ed in particolare la testa dell’angelo “*piccola e appuntita, con i riccioli trattati nella maniera nervosa caratteristica dei disegni giovanili*” (Röttgen, 1973, p. 149, cat. 78). In particolare i due angeli, infatti, con gli occhi incassati nell’ombra e dai volti taglienti, corrispondono nella fisionomia alle figurette dei dipinti e dei disegni giovanili del Cesari; si veda, ad esempio, il bell’angelo a matita rossa passato qualche anno fa sul mercato antiquario (cat. 33) o l’*Angelo stante volto verso destra* del Boymans Museum di Rotterdam (cat. 31).

Il *San Francesco che riceve le stimmate sostenuto da due angeli* di Vienna è la prima idea per un soggetto a cui il Cesari si dedicherà più volte nel corso dei anni. Qualche anno più tardi, infatti, Giuseppe svilupperà l’invenzione del foglio viennese in un disegno a matita nera presentato al mercato nel 1994 dalla casa d’aste Sotheby’s (cat. 159). Quest’ultimo è legato al dipinto della chiesa di San Bonaventura di Frascati (Röttgen, 2002, p. 319, cat. 82), alla tela conservata presso la Strossmayerova Galerija Starih Majstora di Zagabria (Röttgen, 2002, p. 320, cat. 83), e alle incisioni realizzate da Domenico Custos e Philippe Thommasin, quest’ultima firmata e datata 1599. Rispetto al disegno a matita rossa di Vienna, nel quale il Cesari ambienta l’azione in un paesaggio non ben definito in cui, tuttavia, si riconoscono un anfratto roccioso e le nubi da cui si sprigiona la luce divina, nel foglio a matita nera, eseguito attorno alla fine del decennio, l’autore preferisce ridurre l’invenzione del foglio viennese ad una visione compressa, ristretta poco sotto la cintola di San Francesco, che si ripeterà identica nei dipinti e nelle incisioni.



### 33.

#### **Angelo in volo**

Matita rossa, 178 x 178 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Giuseppe Vallardi (L. 1223).

#### *Provenienza*

Giuseppe Vallardi (1784 – 1863).

#### *Cronologia*

1585-1590.

#### *Bibliografia*

Christie's, Londra, 10 aprile 1985, lotto 20a; Olson, 1987, p. 5, fig. 2.

Collocazione attuale sconosciuta.

L'attribuzione di questo vivace disegno a matita rossa è stata già confermata da Herwarth Röttgen in occasione della vendita Christie's tenutasi nell'aprile del 1985 (si veda la scheda del catalogo di vendita). Il disegno era stato allora messo in rapporto agli affreschi della cappella Olgiati in Santa Prassede, probabilmente a causa della somiglianza, iconografica più che stilistica, con il foglio con *Tre angeli in volo* del Kupferstichkabinet di Berlino (cat. 69). Questo disegno è tuttavia precedente agli affreschi romani e ai disegni ad essi connessi, databili per lo più al principio degli anni '90 del Cinquecento. Anche Röttgen, infatti, aveva riferito il foglio ad una fase mano matura dell'artista. Sarà utile confrontare questo foglio con il *San Francesco sostenuto da due angeli riceve le stimmate* di Vienna (cat. 32), databile attorno alla seconda metà degli anni '80 del secolo, per cogliere le somiglianze stilistiche che legano i due disegni, accumulati dallo stesso segno, rapido e guizzante, a tratti angoloso, e da quella maniera, tanto caratteristica del periodo giovanile del Cesari, di costruire i volti dei personaggi, dagli occhi piccoli e dal naso aguzzo, dalla bocca serrata e immersa nell'ombra, segnata dall'inspessirsi della matita rossa, e dalla capigliatura di abbandonati riccioli filanti, scossi dal movimento dell'aria.



**34.**

**San Paolo in piedi, appoggiato ad una spada e volto di lato**

Matita rossa, 260 x 138 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Pontormo”; in basso a destra, a penna: “3370”.

*Timbri*

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1886), in basso a destra, timbro Musée du Louvre (L. 2207).

*Provenienza*

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765); Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

*Cronologia*

1585-1590.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2974.

Il corpo snello, la testa piccola, le mani dalle dita lunghe e contratte, la barba filante, fatta di segni arricciolati del *San Paolo* del Louvre ricordano i santi certosini della volta del coro di San Martino (**fig. a**).

Ad una data prossima ai lavori di decorazione della prima campata del coro della certosa (1589-1590), infatti, andrà collocato questo bel disegno, destinato ad una composizione mai realizzata o, forse, andata perduta.



Fig. a







## 1590-1595

### Le opere migliori “sì per disegno, come per colorito, ch’egli facesse”

È certamente questo il decennio di più frenetica attività lavorativa di Giuseppe Cesari. Oltre ai lavori iniziati allo scadere del decennio precedente alla Certosa di San Martino, a Napoli, il Cesari dà avvio, a Roma, a tre cantieri importanti: la decorazione pittorica della cappella Olgiati in Santa Prassede (1587-1595), della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1591-1593), e della loggia di Corrado Orsini (1594-1595). I progetti destinati alla cappella Olgiati e quelli per la Contarelli dimostrano come i due cantieri proseguissero in contemporanea. Fatta eccezione per il *Progetto per la volta Olgiati* degli Uffizi (cat. 67) e il *Mosé* del Museo di Grenoble (cat. 71), probabilmente disegnati all’indomani della stipula del contratto con Bernardo Olgiati (1587), gli altri studi rivelano una scrittura più matura, identica a quella dei fogli eseguiti per le pitture Contarelli. I lavori dei due cantieri, infatti, dovettero sovrapporsi, ed è probabile che progetti realizzati per una decorazione fossero riutilizzati per l’altra.

Con gli affreschi e i disegni Orsini, invece, si assiste al definitivo passaggio della maniera del Cesari dalla fase giovanile al più composto linguaggio della maturità. Influenzato da nuove esperienze – fondamentale si dimostra la frequentazione di Federico Zuccari e la rilettura dell’opera di Raffaello – Cesari si avvia verso quella che potremmo definire la sua “maniera grande”.

**35.**

**Giovane seduto con un cane**

Matita nera, matita rossa, 263 x 185 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra, a penna: "Joseph Arp/nas".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Francisco de Solís (1620-1684), donazione Allende Salazar (1939).

*Cronologia*

1588-1590.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 23, cat. 113; Pérez Sánchez, 1977, cat. 15; Mena Marqués, 1983, pp. 27-28, tav. 6.

Madrid, Museo del Prado, Inv. F.A. 737.

Nel vivace studio dal vero del Museo del Prado di Madrid Giuseppe Cesari immortala un giovanotto, forse un garzone di bottega, seduto ad un tavolo col proprio cane. Eseguito per lo più a matita nera, alcuni dettagli, in particolare le parti del corpo in cui l'artista ha voluto mettere in risalto l'incarnato del ragazzo (la mano e l'avambraccio, ad esempio) sono, invece, ripassati con la tinta rossa.

Il disegno fu eseguito rapidamente per immortalare un ricordo, più che per fissare la posa di un modello studiato dal vero. I tratti della matita, che si aggrovigliano nel delineare il corpo snello del cane e le gambe possenti del suo padrone, si perdono nella disinteressata descrizione del tavolo. Il giovane, forse reduce da una passeggiata faticosa, appoggia stanco il gomito sul piano, senza ancora aver tolto la sacca che indossa a tracolla, identica a quella del giovinetto che si riposa seduto a terra in un disegno attribuito giustamente al Cesari, passato recentemente sul mercato antiquario. È probabile che l'artista in questi due disegni abbia voluto ricordare, come in una moderna fotografia, il proprio compagno di passeggiata.

Il segno rapido con cui è immortalata la figura non ci permette di datare con certezza il foglio di Madrid che, tuttavia, andrà collocato entro la fine degli anni '80 e il principio degli anni '90 del Cinquecento.



**36.**

**Un giovane seduto (un pastore?) con una sacca a tracolla**

Matita rossa, 200 x 300 mm.

*Iscrizioni*

In alto al centro, a penna: “n 24”; in basso a sinistra, a matita: “..Gio.. / malascon..”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro non identificato.

*Provenienza*

Comte de Lavinne.

*Cronologia*

1590ca.

*Bibliografia*

Christie's London, 6 luglio 1999, lotto 92.

Collocazione attuale sconosciuta.

Seduto su un masso, il volto chino, i capelli arruffati, un giovane, pare massaggiarsi la gamba, quasi fosse stanco di una lunga camminata. Il bastone poggiato a terra, la sacca a tracolla, la tunica corta e sbracciata farebbero pensare a un contadino, oppure ad un pastore. I segni brillanti e spontanei della matita rossa, il tratto rapido ed esperto, suggerirebbero che si tratti di un disegno dal vivo, un'immagine “rubata” alla realtà. Disegnato probabilmente attorno al principio degli anni '90, il foglio Christie's rivela lo stile giovanile del Cesari e ricorda, complice anche il soggetto del disegno, il bel *Giovane seduto con un cane* del Museo del Prado di Madrid (cat. 35).

È difficile trovare tra i disegni di Arpino un'immagine così reale, spontanea e questo pastorello seduto su un masso ricorda alcuni dei fogli più belli degli album da disegno di Federico Zuccari che era solito immortalare, quasi fosse un fotografo dietro la sua macchina, i compagni di passeggiata mentre si riposano o disegnano la vallata in cui, per qualche istante, si sono fermati.



37.

**Cristo crocefisso**

Matita nera, 268 x 181 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Peter Lely (L. 2092).

*Provenienza*

Sir Peter Lely (1618-1680); collezione privata (Boston).

*Cronologia*

1585-1591.

*Bibliografia*

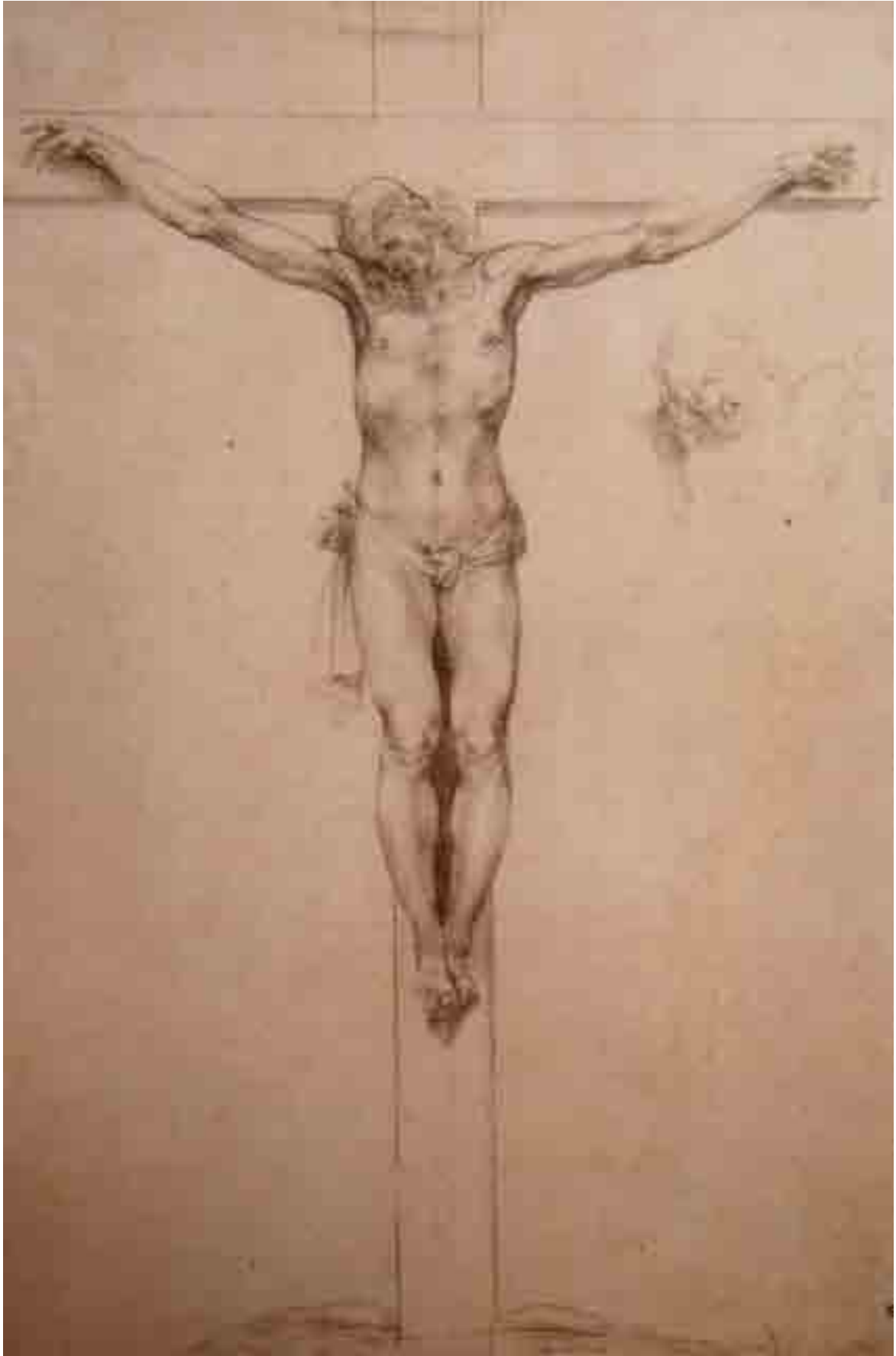
Christie's Londra, 12 aprile 1983, lotto 57; Drouot, Parigi, 23 maggio 1986, lotto 34; Brady & Co., T. Williams, New York, 9 – 25 maggio 2001, cat. 15; Röttgen, 2002, p. 240, cat. 20a.

Collocazione sconosciuta.

Il foglio oggi in collezione privata apparteneva anticamente all'illustre collezionista Peter Lely, la cui passione per disegni e stampe era nata al suo arrivo presso la corte di Carlo I d'Inghilterra, nel 1647.

Giuseppe Cesari disegnò sullo stesso foglio tre differenti idee per la posizione della testa del Cristo: reclinata sul petto, appoggiata alla spalla e, come si vede al centro della parte destra del foglio, inclinata e scostata dal corpo da un ciuffo di capelli. L'idea per il *Cristo crocefisso* è evidentemente tratta dal celebre disegno che Michelangelo eseguì attorno agli anni '40 per Vittoria Colonna, riprodotto a stampa nel 1568 da Antonio Lafréry. Dal disegno michelangiolesco l'arpinate dovette copiare non solo la posa del capo del Cristo ma anche la tecnica esecutiva: a costruire il corpo di Gesù appeso alla croce è, infatti, l'alternarsi del tratteggio (più o meno serrato) della matita e i vuoti di bianco ad indicare le accensioni della luce sulle superfici.

Lo studio per il Cristo servì al Cesari per l'affresco con il *Crocefisso con la Madonna e S. Giovanni Evangelista* (Röttgen, 2002, pp. 240-241, cat. 20, 20a), commissionatogli nel 1585 dal cardinale Giulio Santori (per il quale il pittore aveva eseguito parte della decorazione del palazzo). Il dipinto era destinato a decorare il transetto sinistro della chiesa romana di S. Atanasio dei Greci, alla quale il prelado, protettore del Pontificio Collegio greco, era particolarmente devoto. Seppur il contratto per gli affreschi fu stipulato nel 1585, essi furono portati a termine (come testimoniano i pagamenti conservati presso l'Archivio del Collegio greco, soltanto nel dicembre 1591 (cit. in Röttgen, 2002, pp. 240-241, cat. 20). È dunque assai difficile datare con certezza il disegno qui presentato che può essere orientativamente collocato attorno alla fine degli anni '80 del Cinquecento.





**38.**

**Studio per una figura allegorica**

Matita nera, matita rossa, 170 x 105 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Giuse : d’Arpino”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Mr. Yates (?)

*Cronologia*

1591 ca.

*Bibliografia*

Jean-Luc Baroni, New York e Londra, 1-30 maggio 2003, cat. 10.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il foglio faceva parte di un album sul quale erano stati incollati disegni di artisti diversi. Il volume pare fosse stato assemblato, secondo un’iscrizione che poteva leggersi sulla prima pagina, da un certo “Mr. Yeates”, durante un soggiorno in Italia nel 1823. Non abbiamo ulteriori notizie sul misterioso amatore né sul destino che toccò all’album.

Il bel foglio che qui presentiamo è, forse, un disegno preliminare per la figura dell’*Eternità* che il Cesari fu chiamato a dipingere per l’apparato effimero realizzato in occasione della morte del pontefice Sisto V. La figura, come le altre componenti dell’apparato, fu riprodotta a stampa da Francesco Villamena nel 1591. All’École des Beaux-Arts di Parigi è conservato il disegno preparatorio per la stampa (cat. 40), mentre a Vienna è un altro disegno, più simile al nostro, forse anch’esso preparatorio al disegno finito (cat. 39). Il foglio dell’Albertina, infatti, condivide col disegno che qui presentiamo il tratto libero della matita, le fattezze del volto della protagonista, dall’ovale sottile, la bocca piccola e appena socchiusa, oltre che l’idea del mantello che si rigonfia sulla destra, alle spalle della donna. Il globo, tuttavia, che nel lavoro viennese è appoggiato al trono, è qui disposto sotto i piedi della protagonista, come nella definitiva versione parigina.



**39.**

**Studio per una figura allegorica (l'Eternità?)**

Matita nera, lumeggiature a biacca, carta cerulea, 277 x 195 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "Josephino"; sul verso del supporto, lungo il bordo inferiore, a matita: "Giuseppe Cesari gen. Cav. d'Arpino".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Charles-Joseph de Ligne (Bruxelles 1735 – Vienna 1814); Duca Alberto di Sassonia-Teschen (Moritzburg 1738 – Vienna 1822).

*Cronologia*

1591 ca.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 399, cat. 764.

Vienna, Albertina, Inv. 764.

Come il precedente, anche questo foglio, dovette servire al Cesari in preparazione della figura allegorica dell'*Eternità* per l'apparato effimero realizzato in occasione della morte di Sisto V. Il foglio, dal tratto rapido, sensuale, è uno dei pochi disegni realizzati dal Cesari su carta cerulea.



#### 40.

#### L'Eternità

Matita rossa, 192 x 80 mm.

##### *Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “V Salimbeni”; sul verso, al centro, a matita rossa: “1590”; sul verso, in basso a sinistra, a matita nera: “Ventura Salimbeni”; in basso a destra, sul supporto: “Salimbeni (Cavalier Ventura di Arcangelo) dit Bevilacqua / Siennese 1568 † 1613”, “École siennaise, Florence”, “306 G”; su un antico foglio, oggi incollato sul moderno passe par tout: “Cavalier d’Arpino (Pouncey)”.

##### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Jean Masson (L. 1494a); in basso a destra: timbro dell’École des Beaux-Arts (L. 829).

##### *Provenienza*

Jean Masson (1856-1933).

##### *Cronologia*

1591.

##### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 150, cat. 81; Röttgen, 2002, pp. 512-513, cat. IIIa.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. 2250.

L’incisione di Francesco Villamena tratta dal disegno dell’École des Beaux-Arts di Parigi (**fig. a**), fu realizzata come illustrazione di un volume stampato a Roma nel 1591 per celebrare il trasporto delle spoglie del pontefice Sisto V: *La pompa funerale fatta dall’Ill.mo & R.mo S.r Cardinale Montalto nella trasportazione dell’ossa di Papa Sisto Quinto scritta & dichiarata da Baldo Catani* (del volume, composto da 101 pagine, comprendenti frontespizio e 14 incisioni illustrative, se ne conserva una copia presso la Biblioteca Casanatense di Roma.). Il volume è corredato dalla pianta e dall’alzato della macchina funeraria di Sisto V, incisi da Girolamo Rainaldi, e, tradotte in stampa da Francesco Villamena, dalle sei *Virtù* che furono dipinte davanti ai pilastri (quattro delle quali opera di Prospero Bresciano) in aggiunta alle sei *Virtù sedute* dipinte in finto bronzo sul rovescio dei pilastri. Le figure sedute furono realizzate da Jacopo Zucchi, Ventura Salimbeni e da Giuseppe Cesari al quale toccò la realizzazione dell’*Eternità* e del *Premio*.

L’*Eternità* dell’École des Beaux-Arts è disegno preparatorio per l’incisione di Francesco Villamena e dobbiamo immaginare che la perduta figura dipinta per l’apparato effimero realizzato in occasione della cerimonia assomigliasse al sopravvissuto foglio parigino; sul verso del disegno (**fig. b**) si notano le linee d’incisione che corrono lungo i margini della figura e la data di esecuzione di esso (1590), annotata al centro del foglio con la stessa matita con cui il disegno fu eseguito.

Al foglio vanno ricondotti due studi per lo stesso soggetto, l’*Eternità* dell’Albertina di Vienna (cat. 39) e un foglio passato sul mercato antiquario nel 2003 (cat. 38). Questi due fogli, più

liberi rispetto a quello finitissimo dell'École des Beaux-Arts, dovettero certamente servire al Cesari come prove sui cui costruire la redazione finale della figura allegorica.



**Fig. a**



**Fig. b**







41.

**Studio per la Madonna col Bambino, Sant'Anna, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista e San Giacomo.**

Matita rossa, matita nera, 229 x 206 mm.

*Iscrizioni*

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Marquis Charles de Valori (L. 2500).

*Provenienza*

Marquis Charles de Valori (1820-1883).

*Cronologia*

1592-1593.

*Bibliografia*

Recouvreur, 1933, cat. 236; Parigi, 1965, cat. 294; Röttgen, 1973, p.150, cat. 80; Röttgen, 2002, p. 256, cat. 33a.

Angers, Musée Pincé, Inv. 185.

Un tempo attribuito a Francesco Vanni, il disegno fu riconosciuto come opera del Cesari da Herwarth Röttgen e Walter Vitzthum.

Il foglio è lo studio per la tela con la *Madonna col Bambino, S. Anna, S. Maria Maddalena e S. Giovanni Battista* oggi conservata, seppur mutila della parte inferiore, presso il Minneapolis Institute of Arts (Röttgen, 2002, pp. 256-257, cat. 33; **fig. a**). Le fonti non menzionano la tela che, tuttavia, dovette essere eseguita al principio degli anni '90 come dimostra la fattura del dipinto, assai prossimo, ad esempio, alla *Resurrezione di Lazzaro* della Galleria Corsini a Roma (1592/93).

Il disegno, eseguito rapidamente a matita rossa e nera, testimonia come doveva apparire l'originaria composizione che oggi vediamo nella tela Minneapolis priva del San Giacomo che occupava la parte destra del dipinto e della sezione inferiore che comprendeva il trono della Vergine e l'intero dei corpi dei personaggi. Cesari fissa sul foglio con pochi tratti eseguiti con sorprendente libertà le pose dei santi e del gruppo centrale della Vergine col Bambino, solo lievemente modificati nella conclusiva traduzione pittorica, concentrandosi sulle pose dei personaggi e sui movimenti dei volti e tralasciando lo studio dettagliato dello sfondo e delle vesti, appena accennate, secondo quella dizione rapida che contraddistingue numerosi studi a matita del Cesari eseguiti sul finire degli anni '80 e il principio del decennio successivo.

Alla stessa composizione è legato anche il foglio, eseguito invece con sorprendente attenzione, del Rijksmuseum di Amsterdam (cat. 42), studio per il braccio destro del San Giovanni Battista che, rivolto lo sguardo allo spettatore, lo introduce alla visione della Vergine in trono e del Cristo infante benedicente.



**Fig. a**





**42.**

**Studio per un braccio**

Matita rossa, matita nera, 178 x 206 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1592-1593.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 256, cat. 33b.

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. 58-47.

Studio preparatorio per il braccio del S. Giovanni della *Madonna col Bambino, S. Anna, S. Giovanni Battista e S. Maria Maddalena* di Minneapolis, The Minneapolis Institute of art (Röttgen, 2002, pp. 256-257, cat. 33; si veda l'immagine della scheda precedente).



**43.**

**Studio per un apostolo stante**

Matita nera, 255 x 130 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "1442".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro non identificato.

*Provenienza*

Pierre Crozat (1661-1740); C. G. Tessin (1695-Akerö 1770).

*Cronologia*

1590-1593.

*Bibliografia*

Bjurström, Magnusson, 1998, cat. 654.

Stoccolma, Nationalmuseum, Inv. NM 1635-1863.

I passaggi rapidi della matita che descrivono il corpo del protagonista del foglio di Stoccolma, forse un apostolo, ricordano quelli con cui Cesari disegna i personaggi della *Madonna col Bambino*, *Sant'Anna*, *Santa Maria Maddalena*, *San Giovanni Battista e San Giacomo* del museo di Angers (cat. 41). Il foglio di Stoccolma, per affinità stilistiche, può essere, dunque, riferito cronologicamente ad una data prossima a quella del disegno francese.





44.

### Studio per la resurrezione di Lazzaro

Matita nera, matita rossa, ripassato in alcune parti ad inchiostro nero, 167 x 264mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro Jonathan Richardson Sr. (L. 2183).

#### *Provenienza*

Jonathan Richardson Sr. (1665-1745); acquistato dal museo nel 1939.

#### *Cronologia*

1592-1593.

#### *Bibliografia*

Parker, 1938; Röttgen, 1974, p. 125 e fig. 78; Röttgen, 2002, p. 257, cat. 34a.

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 823.

Il disegno dell'Ashmolean Museum è la prima idea per la *Resurrezione di Lazzaro* della collezione di Palazzo Corsini (fig. a), datato da Herwarth attorno al 1592-1593, data convincente anche per il disegno di Oxford.

Il tratto rapido e appuntito che costruisce le snelle figurette del disegno dell'Ashmolean Museum, è caratteristico della maniera del Cesari tra la fine degli anni '80 e il principio degli anni '90. La *Resurrezione* Corsini e il nostro disegno, infatti, ricordano le opere giovanili del Cesari, ed in particolare la *Giustizia di Bruto* del Louvre (1586 ca., cat. 3), identica nella scansione orizzontale della scena, o i perduti affreschi di San Lorenzo in Damaso (1588), che conosciamo attraverso due repliche tarde della bottega del mastro (Röttgen, 2002, pp. 237-239, cat. 18, 19).

Di qualche anno più tardo è, invece, il progetto per la *Resurrezione di Lazzaro* conservato a Berlino presso il Kupferstichkabinett (cat. 44bis). Simile nella tecnica e assai prossimo stilisticamente al disegno di Oxford, rispetto al foglio dell'Ashmolean Museum, fermo nell'orizzontalità della scena e nella disposizione simmetrica dei gruppi di figure, il foglio di Berlino si distingue per la vivace trovata della scalinata obliqua che dona all'invenzione un inedito senso di moto.



**Fig. a**



**44bis.**

**Resurrezione di Lazzaro**

Matita nera, matita rossa, 293 x 215 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1592-1593.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 15273.

Destinato ad una composizione mai realizzata, o, forse, prima idea per la *Resurrezione di Lazzaro* oggi nella collezione Corsini di Roma, il foglio è forse uno dei disegni più belli del fondo del Kupferstichkabinett di Berlino.

La composizione verticale, la fuga delle colonne verso il fondo, così come lo sperone roccioso che chiude la quinta sulla sinistra, ricordano le invenzioni di Giorolamo Muziano, artista che ispirerà Arpino a partire dalla seconda metà degli anni '90, data attorno alla quale potremmo collocare questo foglio. In particolare la figura del Cristo, dalla posa solenne e immobile, pare prelevato da una delle tante pale d'altare di Muziano. Rispetto alle composizioni simmetriche e immote del pittore bresciano, tuttavia, la scena elaborata da Arpino è vivacizzata dalla linea obliqua dei gradini in primo piano, dal movimento vivace di Lazzaro al centro, e dai giovani che si sporgono dalla colonna sullo sfondo.

Arpino si rivela un compositore esperto, regista sapiente, capace di muovere le figure con eleganza quasi fossero attori su un palco. Fatta eccezione per la bella figura in primo piano, con le braccia viste di scorcio che paiono cercare lo spazio esterno del foglio, gli altri personaggi sono invenzioni di repertorio che Arpino riadatta per la messa in scena della *Resurrezione di Lazzaro*. Ma la bravura di Giuseppe si rivela non solo nel disporre con garbo attori e comparse, ma nel dar vita ad un disegno di eccezionale qualità: il tratto delle matite sul foglio è brillante, raffinato, svelto e preciso al contempo. Ai segni rapidi e vigorosi dei gradini, ottenuti quasi scarabocchiando il foglio, si accompagnano quelli delicati che disegnano le vesti o quelli trasparenti dei corpi in secondo piano.



**45.**

**Madonna con bambino e Sant'Elisabetta**

Matita rossa, 218 x 159 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: "Cav. d'Arpino PP"; sul verso del supporto, in basso a sinistra, a matita: "Francesco Vanni".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro a secco dell'Albertina (L. 174).

*Provenienza*

Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

*Cronologia*

1590-1593.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 403, cat. 771.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 771.

Come molti altri oggi restituiti al Cesari, anche questo disegno, un tempo nella collezione del duca Alberto di Sassonia, come testimonia l'elegante bordura ad acquarello dipinta in tono con il colore del disegno, era anticamente attribuito a Francesco Vanni. Eseguito a matita rossa, il disegno fu probabilmente realizzato attorno al principio degli anni '90; nelle linee angolose della veste della Vergine, o nel mento puntuto della Sant'Elisabetta che le siede accanto, infatti, si riconoscono gli accenti baroccheschi caratteristici della maniera del Cesari di questi anni. Il volto di Maria, rivolto al figlio in un tenero sorriso, pare quasi citare alla lettera le Vergini, giovanissime, dei dipinti di Barocci e la delicatezza infantile di quel viso risalta accanto a quello, duro ed invecchiato, della cugina Elisabetta, fasciato dal velo che le stringe il capo. Lo stesso tenero volto di bimbetta, reclinato lievemente, sarà impiegato dal Cesari per la Vergine del disegno preparatorio per l'*Incoronazione* della cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella (cat. 46), commissionata all'artista nel 1592 e terminata, in largo ritardo, solo nel 1615.

Al disegno viennese non corrisponde alcun dipinto del Cesari ad oggi noto, tuttavia eco dell'invenzione del foglio dell'Albertina si ritrovano in diversi dipinti eseguiti dall'arpinate entro la metà dell'ultimo decennio del secolo. I tratti del volto della Santa Elisabetta, ad esempio, ritornano quasi identici nella Sant'Anna del dipinto di Minneapolis del 1592 circa (The Minneapolis Institute of Arts, Inv. 62.4; Röttgen, 2002, p. 256, cat. 33) e gli apparati scenici, disposti unicamente sul lato sinistro del foglio, ricordano l'*Adorazione dei magi* della cappella Aldobrandini in santa Maria in Via a Roma (Röttgen, 2002, p. 282, cat. 52.2).





**46.**

**Studio per una Vergine in ginocchio su una nuvola**

Matita rossa, 245 x 122 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 2207); in basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a).

*Provenienza*

Cabinet du roi.

*Cronologia*

1592-1593 ca.

*Bibliografia*

Viatte, 1988, p. 245, cat. 512.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 1985.

Ritenuto opera del senese Francesco Vanni, questo studio a matita rossa è in realtà opera di Giuseppe Cesari. Il disegno è da ricondurre alla fase giovanile dell'artista, nel momento di più stretto contatto con Francesco Vanni e Ventura Salimbeni per mezzo dei quali Giuseppe arricchì il proprio linguaggio di suggestioni derivate dalla pittura di Federico Barocci. Il disegno del Louvre, così come una seconda, più rifinita versione, passata qualche anno fa sul mercato antiquario e già identificata da Herwarth Röttgen come disegno originale dell'arpiente, fu realizzato come studio preparatorio per la figura della Madonna dell'*Incoronazione della Vergine* della cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella (1615-1620 ca.; Röttgen, 2002, pp. 406-407, cat. 165). Rispetto al disegno a matita rossa e matita nera, del quale non conosciamo l'attuale collocazione, la versione del Louvre presenta alcune lievi varianti: cambiano l'inclinazione del volto e la veste della Vergine che, nella seconda redazione, aumenta di volume e si impreziosisce di un vistoso mantello che copre il braccio sinistro delle Madonna per poi cadere a terra.

Il dipinto della cappella Glorieri è caratteristico della fase tarda del Cesari, le figure sono costruite secondo volumi essenziali (come l'ovale del volto della Madonna), i movimenti dei personaggi paiono bloccati, i corpi irrigiditi nei loro movimenti, tanto che Herman Voss definiva il dipinto di Santa Maria in Vallicella "freddo e rigido" (op. cit. in Röttgen, 2002, p. 405). Il dipinto fu completato solo nel 1615 dopo che i committenti minacciarono l'artista di rifiutare il quadro poiché il Cesari temporeggiava nella consegna da oltre vent'anni. Giuseppe, infatti, aveva ricevuto la commissione per la decorazione della cappella nel 1591 e già l'anno successivo quella del dipinto d'altare, dopo che Barocci, scelto inizialmente come autore della pala, ne aveva rifiutato la commessa. Il primo pagamento l'arpinate lo ricevette nel 1592, data attorno alla quale dovremmo collocare la realizzazione dei due studi per la Vergine, presentati e poi accantonati a causa dell'interruzione dei lavori. Cesari, infatti, fu obbligato a seguire numerosi cantieri allo stesso tempo per tutto il corso dell'ultimo decennio del secolo, abbandonando molte commissioni considerate secondarie. Le vecchie invenzioni per la figura della Vergine non furono scartate dal pittore ma riutilizzate a vent'anni di distanza dalla loro prima realizzazione.





**47.**

**Studio per una Vergine in ginocchio su una nuvola**

Matita nera, matita rossa, 275 x 200 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Collezione privata romana.

*Cronologia*

1592-1593 ca.

*Bibliografia*

Bareggi, 1989, pp. 30-31; Röttgen, 2002, p. 406, cat. 165.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il presente disegno a matita rossa e nera è uno dei due studi per la figura della Vergine dell'*Incoronazione* della cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella a Roma (1615-1620 ca.; Röttgen, 2002, pp. 406-407, cat. 165). La prima versione è oggi conservata al Louvre tra i disegni di Francesco Vanni (cat. 46). Se nel disegno del Louvre la Vergine è raffigurata in piedi, nel foglio che qui presentiamo – come anche nella versione pittorica – appare, invece, inginocchiata su una nuvola e china lievemente la testa verso destra. Affianco alla Madonna, sullo stesso foglio, il Cesari studia una soluzione diversa per la veste: ripetendo, infatti, la parte inferiore del lungo vestito, l'arpinata ne abbassa l'allacciatura della cinta all'altezza del ventre.

Il volto, di adolescenziale dolcezza, è senza dubbio memore dei teneri tratti infantili che caratterizzano le virginee fanciulle dei dipinti di Federico Barocci. Entrambi i disegni, il presente e quello del Louvre, sono, infatti, debitori all'opera di Federico Barocci con la quale Cesari entrò in contatto grazie alla frequentazione artistica col senese Francesco Vanni al quale, non a caso, è attribuito oggi il foglio del Louvre.

Si rimanda alla scheda precedente per la storia della decorazione della cappella Glorieri a cui è riferito il presente disegno.



48.

### L'apostolo Matteo resuscita la figlia del re Egitto

Matita nera, gesso bianco, 203 x 150 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: "Cav:re d'Arpino"; in basso al centro, a penna: "4".

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1591-1593.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1964, p. 211; Röttgen, 1973, p. 151, cat. 84; Röttgen, 1974, p. 23 e fig. 5; Röttgen, 2002, p. 249, cat. 29a; Röttgen, 2005, p. 30, fig. 1.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 16188.

Il disegno è lo studio per la figura dell'apostolo Matteo per la storia di *San Matteo che resuscita la figlia del re etiope Egitto*, riquadro centrale della volta della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (**fig. a**). La decorazione della cappella, portata a termine da Caravaggio con i due celebri dipinti delle pareti e quello disposto al di sopra dell'altare, era stata commissionata al Cesari nel maggio del 1591 da Virgilio Crescenzi, esecutore testamentario del cardinale francese Mathieu Cointrel, che già nel 1565 aveva commissionato i lavori a Girolamo Muziano il quale, tuttavia, non li cominciò mai. Al contratto per la decorazione della cappella è allegata la descrizione dettagliata dei soggetti da eseguire, redatta dal cardinal Contarelli al momento della prima commissione; in essa sono specificate anche le misure del riquadro centrale che, tuttavia, furono modificate in un secondo momento ed esso fu realizzato in forma ridotta. È forse per questa ragione che le figure di contorno che accompagnano nel disegno l'apostolo Matteo furono escluse nella definitiva.

Eseguito interamente a matita nera e gesso bianco, il disegno è una delle prove più raffinate del Cesari. L'imponenza statuaria, l'andamento pacato, e la gestualità lirica dell'apostolo Matteo, ricordano le figure silenziose di Girolamo Muziano che nel 1589 portava a conclusione la decorazione della cappella Mattei in Santa Maria in Aracoeli con le storie di San Matteo. Nel sacello capitolino si ripetono le scene progettate per la cappella in San Luigi dei Francesi per le quali, forse, Muziano aveva preparato dei disegni all'epoca della prima commissione (1565), poi riutilizzati per i dipinti di Santa Maria in Aracoeli. La scena della *Resurrezione della figlia del re etiope Egitto* è, nei due cicli, quello di Muziano e quello di Arpino, quasi identica; e non è ad scartare l'ipotesi che il Cesari si fosse ispirato alle invenzioni del pittore bresciano (**fig. b**) per i dipinti Contarelli.



**Fig. a**



**Fig. b**



Cau<sup>o</sup> d<sup>e</sup>

Arpino

P



**49.**

**Testa senile di profilo**

Matita rossa, 137 x 100 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "29".

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1591-1593.

*Bibliografia*

Christie's, Londra, 15 aprile 1980, lotto 34; Röttgen, 2002, p. 249, cat. 29b.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il disegno faceva parte di un volume di provenienza ignota, smembrato in occasione della vendita Christie's nel 1980. Il foglio, dal tratto sciolto e brillante, era stato messo in relazione da Herwarth Röttgen con il profilo dell'apostolo Matteo della cappella Contarelli di San Luigi dei francesi. La proposta dello studioso tedesco appare del tutto convincente.





## 50.

### Studio per gruppo di tre figure

Matita rossa, tracce di matita nera, 233 x 158 mm.,

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Galleria degli Uffizi (L. 930).

#### *Provenienza*

Fondo mediceo-lorenense.

#### *Cronologia*

1591-1593.

#### *Bibliografia*

Ferri, 1980, cat. 318; Forlani, 1964, pp. 283-284, cat. 124; Röttgen, 1964, p. 211; Röttgen, 1973, p. 151, cat. 85; H. Röttgen, 1974, p. 24 e fig. 6; Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29c; Röttgen, 2005, p. 31, fig. 2.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2172F.

Questo studio a matita rossa fu realizzato per il gruppo di destra dell'episodio con l'*Apostolo Matteo che resuscita la figlia del re etiope Egippo*, pannello centrale nella decorazione del soffitto della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Come lo studio per la figura dell'apostolo Matteo (cat. 48), anche questa composizione fu ridotta per motivi di spazio. Il pannello, infatti, pensato inizialmente di dimensioni maggiori, non avrebbe permesso di inserire tutte le figure previste in un primo tempo. Fu soppressa, ad esempio, la bella testa volta all'indietro verso la figura di spalle al pubblico, studiata dal Cesari in uno dei più affascinanti disegni del maestro, anch'esso scartato al momento della traduzione a fresco dell'invenzione (cat. 52).

Questo studio a matita rossa testimonia la vivacità inventiva del Cesari negli anni '90: le tre figure sono disposte armoniosamente nello spazio e il dorso del giovane è contrapposto al volto barbuto del vecchio, e al volgersi improvviso del giovane in terzo piano. Ritmicamente i gesti scandiscono l'azione del gruppo: uno indica il miracolo che si sta compiendo poco più in là, imponendo il silenzio con un gesto secco del dito, l'atro, stupito, si ritrae alzando le mani in segno di discolpa, il terzo incuriosito dall'improvviso trambusto si volge verso i due. Il chiacchierio che s'interrompe con l'arrivo dell'apostolo Matteo, l'attimo in cui è imposto il silenzio e il brusio sommesso che segue, appaiono tutti, magistralmente, in un disegno solo. Il Cesari si rivela artista attento a tutte le figure di contorno che contribuiscono a formare l'insieme: con la stessa puntuale attenzione dedicata allo studio delle tre figure maschili, così Giuseppe aveva preparato, ad esempio, il disegno con i due esattori del tributo conservato a Mosca (cat. 57) destinati al fondo del dipinto, mai realizzato, con la *Vocazione di San Matteo*. Il gruppo di tre figure di Firenze, scartato nella redazione finale dell'affresco, fu riutilizzato in un'altra occasione: lo ritroviamo, infatti, sullo sfondo della *Crocifissione di Cristo* della Galleria Borghese (Röttgen, 2002, p. 261). Così il personaggio dal curioso copricapo piumato dovette in qualche modo ispirare il misterioso incisore dell'acquaforte (un tempo addirittura attribuita a Caravaggio!) realizza dopo la nomina di Giuseppe Cesari a cavaliere di San Pietro nell'anno 1600. Questa stessa figura è, in realtà, una vecchia idea del Cesari che già attorno al 1585 l'aveva utilizzata come figura-quinta, ma in veste di soldato romano, per il grande disegno con la *Giustizia di Bruto* (cat. 3).



## 51.

### Due vecchi stanti in conversazione

Matita nera, gessetto bianco, su carta cerulea, 199 x 145 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro non identificato (simile a L. 416a oppure L. 2422).

#### *Provenienza*

Sconosciuta.

#### *Bibliografia*

Disegno inedito.

#### *Cronologia*

1591-1593.

Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. 447.

Il foglio, un tempo ascrivito a Salvador Rosa, mi è stato segnalato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò che suggeriva la corretta attribuzione a Giuseppe Cesari.

Il disegno è simile, ma non identico, al foglio, più rifinito, del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 50), preparatorio per l'affresco con la *Resurrezione della figlia del re etiope Egipso* sulla volta della cappella di San Luigi dei francesi. Il disegno milanese potrebbe rappresentare una prima idea del gruppo di figure sulla destra, poi sviluppata e definita nel lavoro fiorentino in cui è aggiunta la testa del personaggio che si sporge ad ascoltare la conversazione dei due uomini in primo piano, ed eliminata, invece, la figura di profilo del vecchio, sostituita dal giovane visto di spalle. Resta, però, invariato il gesto "da mimo" del vecchio con la barba, ripetuto anche in uno dei personaggi sullo sfondo del *Calvario* della Galleria Borghese (Roma, Galleria Borghese, Inv. 172; Röttgen, 2002, p. 261, cat. 38). Non è chiaro se il disegno fosse destinato agli affreschi di San Luigi; la figura di vecchio, avvolto nel mantello sacerdotale, infatti, parrebbe fuori contesto nel contesto dei dipinti del sacello Contarelli. Tuttavia lo stile del disegno, il tratto agile della matita, la conformazione tipica dei volti, delle mani, dell'andamento delle vesti, aiutano a definire la cronologia del disegno, contemporaneo alla decorazione della cappella di San Luigi.



## 52.

### Testa virile

Matita rossa, tracce di matita nera, 274 x 206 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “93”; sul montaggio, in alto al centro, a penna: “31”; sul montaggio, in basso a destra: “7728”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Galleria degli Uffizi (L.930); in basso a destra: timbro Santarelli (L. 907).

#### *Provenienza*

Emilio Santarelli (1801-1886).

#### *Cronologia*

1591-1593.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1964, p. 211; Röttgen 1973, p. 152, cat. 86; Röttgen, fig. 7; Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29d; Röttgen, 2005, p. 31, fig. 3.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 7728 S.

Forse uno degli studi più vivi e più riusciti del Cesari (e che non a caso servì da copertina per l'esposizione dedicata all'artista nel 1973), questo magistrale studio a matita rossa fu disegnato per la figura dell'uomo che si affaccia ad osservare il giovane e l'anziano barbuto che discutono sulla destra nella *Resurrezione della figlia del re etiope Egippo*, riquadro centrale del soffitto della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Forse disegnato osservando un modello in posa, il disegno di Firenze rivela le doti d'inventore e di disegnatore di Giuseppe Cesari. La bella trovata della manica rigonfia, che si curva al piegarsi del braccio per dar avvio all'inclinarsi del volto del giovane, fasciato dal berretto che gli cinge il capo, le linee scattanti della matita rossa, l'espressione lirica del volto, quasi sofferente, stupiscono per la sorprendente modernità.



**53.**

### **Studio per il Profeta Daniele**

Matita rossa, 168 x 159 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul montaggio: “Eques Joseph Cesari Arpin. Vulgò Josepin”; sul montaggio.

#### *Timbri*

In basso al centro: timbro Pierre-Jean Mariette (L. 2097).

#### *Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774).

#### *Cronologia*

1591-1593.

#### *Bibliografia*

J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 30, cat. 20, vol. II, tav. 19; Röttgen, 1964, p. 214, fig. 11; Röttgen, 1973, p. 151, cat. 83; Röttgen, Roma, 1974, p. 27 e fig. 13; Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29e; Röttgen, 2005, p. 32, fig. 4.

Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings, Inv. PP 4-40.

Il piccolo disegno a matita rossa è lo studio preparatorio per uno dei due profeti dipinti in uno dei riquadri della volta della cappella Contarelli in San Luigi dei francesi (Röttgen, 2002, pp. 249-253, cat. 29.2; fig. a), completata entro il 1593, quando fu saldato il conto per i lavori (4 giugno 1593).

Il disegno è dunque databile ai primi anni '90 come, del resto, dimostra la fattura del foglio, caratterizzato da linee appuntite e dalle rapide angolosità con cui è costruita la veste del personaggio. Il disegno, come lo *Studio per cinque figure stanti* (cat. 18), anch'esso un tempo nella collezione di Pierre-Jean Mariette, ricorda per tecnica e per l'esecuzione minuta del disegno gli studi a matita rossa di Polidoro da Caravaggio, uno degli artisti di riferimento del periodo giovanile di Giuseppe Cesari che, come molti altri giovani romani, si era formato sullo studio delle facciate dipinte di Polidoro e Maturino.



**Fig. a**





**54.**

**Studio per due braccia, uno disteso, uno piegato.**

Matita nera, 300 x 220 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1591-1593 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29f; Röttgen, 2005, p. 32, fig. 5.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il braccio piegato e disegnato sulla metà sinistra del foglio servì, come già faceva notare Herwarth Röttgen, per la figura del profeta Geremia, in uno degli scomparti rettangolari sulla volta della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi.



55.

### Vocazione di San Matteo

Matita rossa, matita nera, 223 x 264.

#### Iscrizioni

In basso a sinistra: "Fed. Zuchero"; in basso a destra: "C 260"; sul supporto, in basso al centro, a matita: "Notre Seigneur appellant Le Douanier Mathieu pour en faire son Disciple".

#### Timbri

In basso a sinistra: timbro a secco dell'Albertina (L. 174).

#### Provenienza

Sebastiano Resta (1635-1714); John Somers (1650-1716); duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

#### Cronologia

1591-1593.

#### Bibliografia

Röttgen, 1964, p. 210; Dell'Acqua, 1971, p. 107; Röttgen, 1973, p. 152, cat. 87; Röttgen, 1974, p. 23 e fig. 15; Birke, 1991, p. 127, cat. 156; Birke, 1992, vol. I, p. 333, cat. 612; Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29g; Röttgen, 2005, pag. 33, fig. 6.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 612.

Anticamente ritenuto opera di Federico Zuccari, il disegno fu giustamente ricondotto al Cesari da Konrad Hoberhuber e pubblicato nel 1973 da Herwarth Röttgen che ne riconobbe la relazione con i lavori per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. L'antica attribuzione allo Zuccari è dovuta probabilmente alla tecnica impiegata per l'esecuzione del disegno: la matita nera e la matita rossa combinate assieme, infatti, caratterizzano numerosi disegni del Cesari attorno alla metà degli anni '90, quando si intensificarono i rapporti professionali tra Giuseppe e Federico Zuccari, maestro nell'utilizzo delle due tinte fin dagli anni del suo soggiorno fiorentino.

Il disegno di Vienna è il progetto per uno dei dipinti laterali della cappella, che il Cesari non iniziò mai. I continui ritardi del pittore (che aveva ricevuto la commissione dei lavori nel maggio 1591), infatti, e le lamentele della Congregazione di San Luigi dei francesi, causarono la perdita della commessa che, tolta al Cesari, fu affidata nel 1599 a Caravaggio. Durante il mese di luglio di quell'anno, infatti, il Merisi prese accordi per il completamento della decorazione della cappella, la cui sola volta era stata completata dal Cesari. Mancavano ancora i due dipinti destinati alle pareti laterali e la pala d'altare.

Allegata al contratto stipulato nel maggio del 1591 tra il Cesari e Virgilio Crescenzi, esecutore testamentario del cardinale Contarelli, è una nota del prelado francese che descrive minuziosamente l'iconografia dei dipinti da eseguire nel proprio sacello. A proposito della *Vocazione di San Matteo*, Contarelli scrive: "*Al lato destro dell'altare cioe alla banda del vangeliio si facci un quadro alto palmi dicesette et largo palmi quattordici di vano nel quale sia medesima[m]te dipinto San Matteo dentro un magazzino, o ver, salone ad uso di gabella con diverse robbe che convengono a tal officio con un banco come usano i gabellieri con i libri, et danari in atto d'haver riscosso qualche somma o, come meglio parera, dal qual banco San Matteo vestito secondo che parera convenirsi a*

*quell'arte si levi con desiderio per venire a N.S.re che passando lungo la strada con i suoi discepoli lo chiama all'apostolato; et nell'atto di San Matteo si ha da dimostrare l'artificio del pittore come anco nel resto"* (cit. in Röttgen, 2002, p. 251).

È dunque su questa traccia che Giuseppe Cesari ideò la composizione per la *Vocazione di San Matteo*. Nel progetto di Vienna, Cesari segue diligentemente le indicazioni del cardinale, ambientando l'episodio neotestamentario in uno stanzone appena illuminato da una finestrella – il magazzino di cui parla il Contarelli – che affaccia sulla strada dove Gesù, accompagnato dai discepoli, si ferma per chiamare Matteo il quale, ritraendosi in atto di stupore, porta la mano al petto. Tutt'attorno si agita l'ufficio delle gabelle, sulla destra un gruppo di uomini parlotta e sullo sfondo due operai corpulenti, studiati dal Cesari in un disegno conservato presso il Museo Puškin Mosca (cat. 57), trasportano dei sacchi verso il fondo del magazzino.



**56.**

**San Matteo gabelliere**

Matita nera, matita rossa, 267 x 205 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: "174."; in basso a sinistra, a penna: "Cav. Giuseppe".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1591-1593.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 152; Röttgen, 1974, p. 42 e fig. 14, fig. 14; Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29h.

Holkham Hall, Inv. ?

Il disegno è lo studio per la figura dell'apostolo Matteo per il dipinto con la *Vocazione* che avrebbe dovuto occupare una delle pareti della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Il dipinto non fu mai realizzato; rimane, tuttavia, un progetto a matita nera e rossa per l'intero, in cui si distingue, al centro, l'apostolo Matteo, non appoggiato al banco, come lo vediamo nel disegno di Holkham Hall, ma nell'atto di portare la mano al cuore, sorpreso dell'arrivo inaspettato del Cristo e dei suoi discepoli.



**57.**

**Studio per gli esattori del tributo**

Matita nera, matita rossa, 224 x 206 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Nikolai Gagarin (1784-1842); Rumyantsev Museum, trasferito presso il Puškin Museum nel 1924.

*Cronologia*

1591-1593.

*Bibliografia*

Maiskaja, 1986, p. 253, fig. 19; Aosta, 1992, cat. 35; Maiskaja, 1994, cat. 68; Tokio, 1997, cat. 36; New York, 1998-99, pp. 50-51, cat. 25.

Mosca, Museo Puškin, Inv. 1734.

Come il *San Matteo gabelliere* di Holkham Hall (cat. 56) e la *Vocazione di San Matteo* dell'Albertina di Vienna (cat. 55) anche questo disegno fu eseguito in preparazione alla *Vocazione di San Matteo*, uno dei due dipinti laterali – mai realizzati – per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. In questo energico studio a matita rossa e matita nera il pittore si concentra sulle sole due figure maschili che vediamo passare alle spalle di San Matteo sul sfondo del progetto finito conservato Vienna. Le due figure, dai corpi massicci, quasi brutali, e dai volti – come si intende dall'espressione rozza del personaggio di destra – di una primitività volutamente sottolineata, furono, forse, materiale di studio del giovane Caravaggio che passò qualche mese nella bottega del Cesari e che ricevette la commissione per il completamento della cappella Contarelli quando la congregazione della chiesa di San Luigi dei francesi decise di toglierla al Cavalier d'Arpino, in forte ritardo nella consegna dei lavori.





58.

### Studio per il Martirio di San Matteo

Matita nera, matita rossa, 252 x 194 mm.

#### *Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “6”; sul verso, in alto, a penna: “Mano del Cavalier Gioseppe Cesari”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Nikolai Gagarin (1784-1842); Rumyantsev Museum, trasferito presso il Puškin Museum nel 1924.

#### *Cronologia*

1591-1593.

#### *Bibliografia*

Maiskaja, 1986, cat. 28; Maiskaja, 1994, cat. 69; New York, 1998-99, pp. 52-53, cat. 26.

Mosca, Museo Puškin, Inv. 1736.

*“Al lato sinistro, cioè dell’epistola, sia un altro quadro [...] nel quale sia depinto un luogo lungo et largo quasi in forma di tempio et nella parte di sopra un altare in isola elevato con tre, quattro, cinque, più o meno, gradi, ove San Matteo, celebrando la messa, vestito in quel modo che poi si darà da intender, sia ammazzato da una mano di soldati; et si crede sarà più secondo l’arte farlo nell’atto dell’ammazzare, però che habbi ricevuta qualche ferita et già sia cascato o in atto di cadere ma non ancora morto”* (cit. in Röttgen, 1974, p. 20). Così recita la descrizione allegata al contratto che Giuseppe Cesari firmò nel 1591 di uno degli affreschi destinati a decorare la cappella del cardinale Contarelli in San Luigi dei Francesi. L’apparato decorativo era stato inizialmente affidato dal cardinale francese Mathieu Cointrel, Matteo Contarelli secondo la dizione italiana, a Girolamo Muziano (nel 1565), ma questi non aveva mai portato a termine i lavori. Virgilio Crescenzi, che dopo la morte del cardinale ne era stato nominato esecutore testamentario, decise, a quasi trent’anni dalla prima commissione, di affidare l’esecuzione dei dipinti a Giuseppe Cesari che dovette lavorare alla volta del sacello tra il 1592 e il 1593. Terminata la volta, tuttavia, Arpino interruppe i lavori. I dipinti previsti per le pareti della cappella, così, non furono mai eseguiti. Giuseppe Cesari aveva, però, già cominciato a lavorare alla progettazione delle due scene, la *Vocazione* e il *Martirio* di San Matteo. Del primo dipinto era già pronto un disegno definitivo (cat. 55) e alcuni studi per le singole figure (cat. 56, 57). La scena del martirio, invece, era, forse ancora tutta da progettare. Ne rimane un’idea nel bel disegno di Mosca che qui presentiamo. Arpino si attenne fedelmente alle indicazioni del contratto del 1591: in primo piano disegna i “gradi” che sopraelevano l’altare accanto al quale si compie l’aggressione e la morte del santo, più su, “*in atto di cadere*” è l’apostolo Matteo, bloccato al collo da uno dei due soldati, mentre l’altro, poco distante, è pronto ad avventarglisi contro.

Per la composizione del *Martirio* il Cesari si era, forse, ispirato ai dipinti di Girolamo Muziano della cappella Mattei in Santa Maria in Aracoeli (1586-1589). Del *Martirio di San Matteo* di Muziano Giuseppe dovette ricavare l’idea del gradino, e, soprattutto, la posa dell’apostolo inginocchiato davanti al suo aggressore. Tuttavia, il disegno di Arpino, rispetto all’invenzione di

Muziano, è caratterizzato da un nuovo, vitale senso della dinamica. Matteo, ad esempio, cadendo indietro inarca la schiena e tenta di ritrovare equilibrio cercando il terreno con una delle mani, con l'altra, invece, vista di scorcio, prova, in uno scatto repentino, ad allontanare il soldato che ormai gli è addosso. Il secondo uomo, armato di due pugnali, entra in scena di corsa, quasi con un balzo, e ricorda nella posa precaria, uno dei pastori del *Ritrovamento della lupa*, così come lo vediamo nello studio degli Uffizi (cat. 114). La sapiente gestione delle figure negli spazi, così come il vigore della matita rossa che delinea i corpi massicci e rotondi, carichi di un'energia dirompente, farebbe pensare che il disegno fosse stato eseguito negli ultimi anni '90, a ridosso dei lavori capitolini, poco prima o contemporaneamente al già citato affresco del *Ritrovamento della lupa* (1596).

Il disegno doveva ancora trovarsi nella bottega di Giuseppe Cesari quando lo vide il Caravaggio che, giunto a Roma, lavorò qualche tempo presso lo studio dell'arpinate. Interrotti i lavori nella cappella Contarelli, sarà proprio il pittore lombardo ad essere incaricato di terminare la decorazione del sacello, con le due tele laterali e con la pala d'altare. Il disegno di Mosca, come già faceva notare Marina Maiskaja (Maiskaja, 1986), servì da ispirazione per la prima versione del *Martirio di San Matteo* di Caravaggio che possiamo ricostruire attraverso le radiografie del dipinto (**fig. a**) nelle quali si vede nitidamente in primo piano uno degli aggressori, al centro, di profilo, che avanza divaricando le gambe, proprio come il soldato dal casco piumato del disegno di Mosca.



**Fig. a**





**59.**

### **Testa virile di profilo**

Matita nera, matita rossa, 265 x 205 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: “[Gi]oseppe”, sul foglio di supporto, in alto al centro, a penna: “25”; sul foglio di supporto, in basso al centro, a matita: “11932”.

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 930).

#### *Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

#### *Cronologia*

1591-1593.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 152; Röttgen, 1974, p. 42; Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29i; Röttgen, 2005, p. 34, fig. 7.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11232 F.

Il disegno faceva parte di uno dei volumi assemblati nella seconda metà del Seicento da Filippo Baldinucci per il cardinal Leopoldo de' Medici. Del volume, oggi smembrato, resta, conservato presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, il frontespizio sul quale, tracciata a penna in un'elegante grafia maiuscola, compare l'antica intestazione: “Del cavaliere Giuseppe d'Arpino”.

Al di sopra della piccola *Testa virile* è marcato, a penna, il numero al quale il disegno corrispondeva nella sequenza del volume baldinucciano di cui troviamo menzione nell'*Inventario generale dei disegni* della Real Galleria, compilato da Giuseppe Pelli Bencivenni tra il 1775 e il 1784. Al numero 25, infatti, si legge: “Schizzo di un busto di figura caricata, a matita rossa e nera”.

Questa testa virile, certamente autografa, presenta i caratteri peculiari delle teste-studio e dei ritratti di mano del Cesari nel tipico “svaporare” delle linee nella parte inferiore del disegno fino a scomparire del tutto. Il viso aguzzo e smagrito e le linee taglienti con cui è costruito il volto del personaggio suggeriscono certamente una datazione non successiva ai lavori per la cappella Contarelli in San Luigi dei francesi (1591-1593), a cui Herwarth Röttgen suggeriva di legare il foglio.

Incollate alle pagine dell'originale volume baldinucciano, a fianco al disegno che qui presentiamo, erano altri quattro studi di teste, per tecnica e stile simili alla nostra. Gli altri fogli, tuttavia, che Baldinucci riteneva opere originali, non raggiungono la qualità della *Testa virile di profilo*. Seppur caratterizzati da un certo, innegabile, sapore “arpinesco”, infatti, essi paiono eseguiti da un abile imitatore della maniera del maestro.

25



## 60.

### **Decollazione di San Paolo**

Matita rossa, 316 x 256.

#### *Iscrizioni*

Sul verso, in basso a sinistra: “N. d’ordre 2973”.

#### *Timbri*

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (2207); in basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1899); in basso a destra: timbro Pierre-Jean Mariette (L. 1582).

#### *Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774); acquistato per il Cabinet du roi il 15 novembre 1775.

#### *Cronologia*

1591- 1595.

#### *Bibliografia*

Reiset, 1866, cat. 193; Parigi, 1967, p. 59, cat. 41; Bacou, 1968, cat. 80; Röttgen, 2002, p. 262, cat. 39.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2973.

Il disegno, appartenuto un tempo a Pierre-Jean Mariette, doveva essere già ampiamente rovinato in antico quando venne risarcito sul lato destro; così l’architettura (una porta o, forse, una finestra) che occupa la metà inferiore sinistra del disegno fu aggiunta a reintegrare il foglio, probabilmente logoro. I rattoppi furono, infine, camuffati dal restauratore che a matita rossa ridisegnò sulla nuova carta le vesti degli astanti.

Il disegno fu eseguito ad una data prossima alla decorazione della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi e al cantiere del sacello Olgiati in Santa Prassede, ai quali Arpino di dedicò al principio degli anni '90 del secolo, probabilmente svolgendo parte dei lavori in contemporanea. Dubbia è l’esatta identificazione del soggetto del foglio parigino, che racconta la scena di un martirio, forse di una decapitazione; è per questa ragione che Herwarth Röttgen propose di identificare il foglio come lo studio preparatorio per la perduta *Decollazione di San Paolo* in San Carlo ai Catinari (Röttgen, 2002, p. 262, cat. 39). L’opera, citata da Giovanni Baglione, era opera di Giacomo Rocca. Alla morte dell’artista, Arpino portò a termine le commesse lasciate in sospeso, tra cui la *Decollazione di San Paolo*, che Baglione vide sull’altare del transetto destro della chiesa romana. La ricostruzione di Röttgen, seppur interessante, non trova, tuttavia, alcuna conferma puntuale nel disegno.





**61.**

**Cristo appare ad un monaco accompagnato da un angelo**

Matita rossa, 228 x 184 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro del duca di Devonshire (L. 718).

*Provenienza*

Nicolaes Anthoni Flinck (1646-1723); William, secondo duca di Devonshire; Christie's Londra, 3 luglio 1984, lotto 12.

*Cronologia*

1590-1595 ca.

*Bibliografia*

Christie's, Londra, 3 luglio 1984, lotto 12; Jaffé, 1994, p. 46, cat. 161.

Chatsworth, Devonshire collection, Inv. 219.

Ritenuto da Herwarth Röttgen disegno giovanile (lo studioso, infatti, propone una datazione antecedente al 1590), il bel disegno a matita rossa di Chatsworth andrà collocato cronologicamente, invece, ad una data più tarda, che oscilla dal principio alla metà degli anni '90 del Cinquecento.

Questo vivace foglio giovanile del Cesari, costruito secondo l'alternarsi di linee libere e serrate tramature a matita rossa, è la prima idea per una composizione mai realizzata. La figura del Cristo, di cui si nota la correzione nell'avanzare della gamba sinistra, prende certamente spunto dal celeberrimo *Cristo risorto* di Michelangelo in Santa Maria Sopra Minerva, dal quale il giovane Cesari parte per inventare la figura stante del foglio di Chatsworth che riutilizzerà, seppur modificata, in contesti diversi.

Il Cristo di Chatsworth presenta alcune analogie con il *Cristo risorto* dipinto nella lunetta sopra l'ingresso della cappella Olgiati in Santa Prassede a Roma (Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49.14) con cui condivide la somiglianza del volto, leggermente flesso verso la spalla, il braccio disteso e l'elegante spostamento dell'anca che permette ad una delle gambe di flettersi all'indietro.



**62.**

**Un uomo nudo seduto rivolto ad un soldato stante**

Matita nera, 202 x 201 mm.

*Iscrizioni*

Sull'antico montaggio, a matita: "Bacio Band"; sul verso dell'antico montaggio, a matita: "Bandinelli".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1593-1596.

*Bibliografia*

Jean-Luc Baroni, New York, London, 2006, lotto 10.

Collocazione attuale sconosciuta.

Questo straordinario disegno a matita nera non trova alcuna corrispondenza nell'opera pittorica di Giuseppe Cesari. Il disegno mostra un giovane nudo rivolto al più anziano compagno che sotto il mantello indossa un gonnello da soldato e in testa un buffo copricapo; l'uomo, in piedi, si rivolge al giovane, e parrebbe quasi volerlo ammonire. Forse il gruppo fu pensato per lo sfondo di una composizione, ma gli elementi iconografici a disposizione non bastano per riconoscere la scena alla quale era destinato questo disegno, realizzato ad una data che oscilla tra il termine dei lavori della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1591-1593) e il primo degli affreschi del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, il *Ritrovamento della Lupa* (1596). La condotta della matita, la struttura dei corpi e le fisionomie dei due personaggi, infatti, ricordano gli studi finiti di questi anni. La figura del giovane è certamente ispirata ai corpulenti nudi michelangioleschi, e parrebbe ricordare il protagonista del celebre *Sogno* (Londra, Cortauld Institute of Art, D.1978.PG.424). La ricezione di Michelangelo, a cui Arpino si ispira nella posa del personaggio, pare, però, "ingentilita" nelle costruzione delle forme: i volumi turgidi dei corpi dei personaggi di Michelangelo, infatti, si fanno in Arpino più asciutti e arrotondati.



63.

### Riposo durante la fuga in Egitto

Matita nera, 178 x 251 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Sebastiano Resta (1653-1714); John Somers (1651-1716); Clayton Mordaunt Cracherode (1730-1799).

#### *Cronologia*

1593-1594.

#### *Bibliografia*

Gere, Pouncey, 1950, vol. I, p. 30, cat. 21, vol. II, tav. 17; Röttgen, 1964, p. 222 e fig. 17; Moccagatta, 1, 1966, p. 618; Dell'Acqua, Cinotti, 1971, p. 100; Röttgen, 1973, p. 153, cat. 88; Röttgen 1974, p. 32 e fig. 55.

Londra, British Museum, Inv. F.f. 2-108.

Tra le tante versioni della Fuga in Egitto dipinte da Giuseppe Cesari, nessuna corrisponde al disegno del British Museum di Londra. Il foglio, un progettinio forse mai utilizzato, è, per fattura, tra i disegni più toccanti degli anni '90. Realizzato probabilmente ad una data non lontana da quella degli studi per la cappella Olgiati, infatti, il foglio si distingue per scioltezza, per la vivace armonia dei tratti delle matite e per la grazia nella resa degli affetti dei personaggi, con la Vergine reclinata sul Bambino che stringe teneramente al petto e Giuseppe, appoggiato ad un masso, ammirato, quasi stupito, da tanta dolcezza. Il movimento di Maria dovette ispirare Caravaggio, che nel 1593, quando Arpino e la sua bottega erano al lavoro alla decorazione del sacello Olgiati, era impiegato come aiuto nell'*atelier* del pittore. Caravaggio ripete, infatti, l'invenzione di Arpino nel celebre dipinto della Galleria Doria Pamphilij (Roma, Galleria Doria Pamphilij, **fig. a**), dove pure compare il mulo sul fondo e l'arbusto sopra la testa di Maria e del piccolo Gesù. Così il taglio orizzontale della scena, in cui tutto è concentrato nello spazio ridotto del foglio, pare ripetersi nel dipinto del pittore lombardo. Già Röttgen aveva messo in luce le analogie tra il disegno di Arpino e il dipinto di Caravaggio, segnalando anche un secondo dipinto, da lui ritenuto di Bernardino Cesari – il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Macerata (Röttgen, 1973, p. 169, cat. 153; Röttgen, 2002, p. 529; **fig. b**) nato, forse, dalla stessa idea del foglio inglese.





Fig. a



**Fig. b**





64.

### **Progetto per la facciata della cappella di Santa Barbara**

Matita nera, matita rossa, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, acquarelli colorati, 273 x 189 mm.

#### *Iscrizioni*

In alto a sinistra, a matita azzurra: “27”; in basso a sinistra, a matita: “48”; in basso a sinistra, a penna: “Cavalier d'Arpino”; in basso a destra, a matita: “24”; sul verso, in alto al centro, a penna “Cavalier Giuseppe”, sul verso, in basso al centro, a matita: “Cav. d'Arpino”.

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro del Gabinetto Degni e Stampe degli Uffizi.

#### *Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

#### *Cronologia*

1594-1597.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 311, cat. 70, p. 336, cat. 104a.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 27 Or.

Identificato da Herwarth Röttgen come il progetto per la cappella di Santa Barbara in Santa Maria in Traspontina, il disegno degli Uffizi è l'unico progetto architettonico del Cesari ad oggi noto.

La scrittura del foglio conferma la datazione proposta dallo studioso tedesco, che suggeriva una cronologia prossima alla data di fondazione della cappella. Il sacello, infatti, fu eretto nel 1594 per volere del cardinal Aldobrandini, ma la decorazione pittorica fu completata molto dopo – in due riprese, nel 1602 e tra il 1614 e il 1615 – perlopiù da un allievo del Cesari, Cesare Rossetti; la pala d'altare che rappresenta la santa patrona della cappella, Santa Barbara, fu probabilmente trasportata a Santa Maria in Traspontina quando l'intero ciclo di affreschi era compiuto, ma essa era già pronta da oltre un decennio; il dipinto, infatti, era stato scoperto al pubblico già nel 1597 e esposto nella vicina chiesa di Sant'Angelo in Borgo, di proprietà della parrocchia di Santa Maria in Traspontina.

L'identificazione del disegno con il progetto per la facciata della cappella di Santa Barbara si deve – faceva notare Röttgen – alle stelle, simbolo degli Aldobrandini, poste negli angoli inferiori del triangolo al centro della decorazione, e alla figura della santa in esso raffigurata, da identificarsi con la patrona del sacello, Santa Barbara, come dimostrerebbe la torre che la donna, seduta su una nuvola, tiene tra le mani, simbolo del martirio. Barbara, infatti, secondo la narrazione della *Leggenda Aurea*, era stata rinchiusa dal padre in una torre, per proteggerla dai suoi pretendenti. Seppure l'attuale struttura architettonica della cappella non corrisponda esattamente a quella elaborata dal Cesari nel progetto fiorentino, possiamo comunque considerare la proposta avanzata da Röttgen assai convincente.

È questo l'unico disegno a penna a colori dell'intero *corpus* grafico del Cesari. Non sono rari nel Cinquecento, tuttavia, i disegni di architettura colorati ad acquarello, in particolare laddove era necessario segnalare la qualità dei marmi o delle pietre da utilizzare nella decorazione. Si ricordano, tra i più belli, alcuni disegni di Perin del Vaga al Louvre, come lo *Studio per un soffitto* o la *Fucina di Vulcano*, quest'ultimo, forse, studio per la decorazione di un caminetto (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 600 e 601).



**65.**

**Perseo libera Andromeda**

Matita nera, matita rossa, 235 x 180 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra: “albani”; “23”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro dell'Accademia delle Belle Arti (L. 2).

*Provenienza*

Giuseppe Bossi (1777-1815); Luigi Celotti (1768 ca.-1856 ca).

*Cronologia*

1594.

*Bibliografia*

Voss, 1920, p. 594, cat. 2; Moschini, 1931/32, p. 72; Röttgen, 1973, p.163, cat. 131; Prosperi Valenti Rodinò, 1989, p. 80, cat. 56; Schleier, Röttgen, 1993, p. 196, fig. 4; Röttgen, 2002, p. 286, cat. 58a.

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 239.

Ripetuto in diverse versioni dal maestro e dalla sua bottega, *Perseo libera Andromeda* è senza dubbio uno dei dipinti più celebri di Giuseppe Cesari. Dipinto con grazia su tele o tavole (e pietre, a volte) di piccole dimensioni, il racconto ovidiano di Andromeda e Perseo era destinato al mercato e al collezionismo dei privati.

Una prima formulazione del soggetto è rappresentata dal quadretto su lavagna del Museum of Art di Providence, realizzato probabilmente tra 1592 e il 1593 (Röttgen, 2002, pp. 258-259, cat. 36). Lievemente diverse, invece, sono le repliche che la bottega di Arpino comincerà a licenziare attorno al 1594 e per le quali il foglio di Venezia servirà da disegno preparatorio. La prima versione del dipinto, forse, dovette ottenere un successo tale che Arpino decise di mettere a punto l'invenzione. Così il disegno delle gallerie dell'Accademia divenne il prototipo della fortunata serie “firmata Arpino”.

L'idea nasce da un'incisione di Goltzius del 1583 (**fig. a**): in primo piano s'impone lo scoglio al quale è legata Andromeda in catene, mentre di lato, sul fondo, si compie il duello tra Perseo e il mostro marino. Recuperando dalla stampa l'impostazione generale della scena, Arpino dà altra forma al corpo della principessa, che perde il nervoso accenno di contorsione dell'eroina goltziana per abbandonarsi, ad un pacato, lezioso, ancheggiare. Così Perseo, che nella stampa vola in picchiata sul mostro levandole la spada, fa sfoggio nel disegno e nei dipinti di Arpino della testa della Gorgone: identico, invece, è il mostro, dal corpo di drago, le fauci spalancate e la coda ritorta.

Il disegno di Venezia mira all'essenziale, pur nella sua completezza. Seppure le forme non siano ancora sgrossate, rifinite, tutto, pure il ciuffo di capelli che corrono lungo il profilo della principessa all'inclinarsi lento del volto, risulta già ben chiaro dal tracciato rapido della matita sul foglio. Puntuali sono le indicazioni luministiche, lo scuro della roccia che contrasta col corpo di perla di Andromeda, e l'accensione chiara del fondo in cui Arpino ricorda di lasciare un appunto rapido, ancora da sviluppare: in un garbuglio di linee, Giuseppe segna sul foglio l'idea per il paesaggio. Se i tre personaggi e le indicazioni dei lumi fissate nel disegno di Venezia si ripetono sempre identiche

nella serie dipinta, cambiano, invece, i dettagli: sempre diverso è il paese sul fondo, o le verzure sullo scoglio, semplici ciuffi di verde o rami frondosi che si sporgono verso il mare. È, quello di Venezia, un “disegno pilota” di cui Arpino e la sua bottega si serviranno più volte nella riproduzione del *Perseo e Andromeda*.



**Fig. a**





66.

## Annunciazione

Matita rossa, 263 x 221 mm.

### Iscrizioni

In basso a destra, a penna: "3486".

### Timbri

Assenti.

### Provenienza

Sconosciuta.

### Cronologia

1593-1595.

### Bibliografia

Disegno inedito.

Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 7401.

Il disegno di Monaco è la prima idea per l'*Annunciazione*, firmata e datata 1606, conservata oggi presso i Musei Vaticani (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Inv. 365; Röttgen, 2002, p. 372, cat. 126; **fig. a**). Il dipinto fu trasferito in Vaticano nel 1909 (in occasione della fondazione della pinacoteca) dal Museo Sacro Lateranense dove si trovava anticamente. L'antica collocazione suggerirebbe una committenza importante, che Röttgen identificherebbe addirittura in Paolo V, eletto Papa nel 1605, un anno prima della data apposta dall'autore sul quadro.

Se il dipinto riflette la maniera del Cesari al principio del Seicento, il disegno parrebbe appartenere al decennio precedente. Il tratto vibrante, le figurette snelle, la grafia nervosa e tagliente, ricordano, infatti, fogli quali i *Due uomini in conversazione* un tempo nella collezione Petit-Horry (cat. 16), o l'*Annunciazione* del Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 98).

In più occasioni l'artista accettò commissioni che furono terminate con parecchi anni di ritardo, come nel caso degli affreschi per il salone del Palazzo dei Conservatori o la pala per la cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella. Il dipinto per la cappella Glorieri, un'*Incoronazione della Vergine*, fu consegnato solo nel 1615, a ventitre anni dal primo pagamento ricevuto dal Cesari per il dipinto. I due disegni preparatori per la figura della Vergine (cat. 46 e 47), concepiti a ridosso della data di commissione, come suggerirebbe la grafia dei fogli, aiutano a capire il metodo di elaborazione di un'opera adottato dall'artista.

L'idea per l'*Annunciazione*, come i due disegni per la pala Glorieri, fu probabilmente pensata attorno agli anni '90 del secolo per essere utilizzata a distanza di qualche anno con qualche variante: la disposizione dei puttini in alto a sinistra o la postura delle braccia della Vergine e dell'arcangelo Gabriele che ricorda il messo celeste dei disegni preparatori per l'*Annunciazione della cappella Aldobrandini* in Santa Maria in Via (cat. 98, 99, 100).

L'interessante paragone proposto da Röttgen per la figura della Vergine con la Maria della *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio, dipinta tra il 1604 e il 1606, pare ancora più convincere guardando il disegno di Monaco in cui la madre di Gesù, col busto leggermente sbilanciato in avanti, nel dipinto del Merisi per sorreggere il figlio, nel disegno per avvicinarsi all'arcangelo, appoggia dolcemente la testa alla spalla. Caravaggio dovette passare solo alcuni mesi nella bottega del Cesari e qui avere diretto accesso ai disegni del pittore arpinato che dovette studiare e

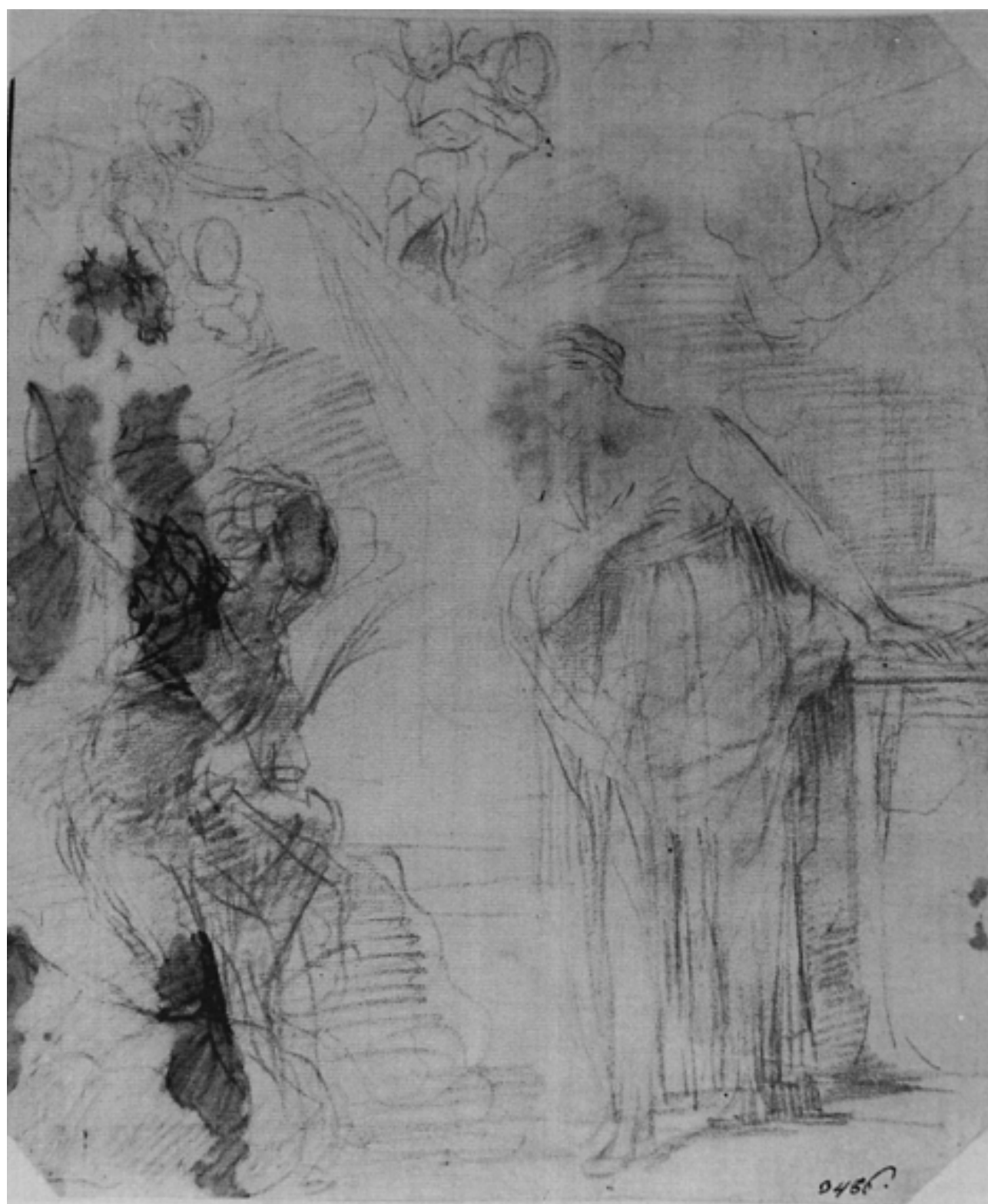


memorizzare per poi rielaborarli alla sua maniera, come nel caso del progetto per l'*Annunciazione* dei Musei Vaticani.



**Fig. a**







67.

### **Progetto per il soffitto della cappella Olgiati a Santa Prassede**

Penna, inchiostro bruno, acquerellature brune, 335 x 291 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul bordo sinistro del foglio, al centro, a penna: “Cav.Giuseppe”; sul bordo sinistro del foglio, al centro, a matita: “24 / 24”.

#### *Timbri*

Timbro Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 1930).

#### *Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

#### *Cronologia*

1587-88.

#### *Bibliografia*

Ferri, 1890, p. 218; Würtenberger, 1940, p. 95 e ss.; Marcucci, 1951, p. 15, cat. 41; Forlani Tempesti, 1964, p. 284, cat. 125; Gere, 1971, p. 92, fig. 46; Röttgen, 1973, p. 147, cat. 70; Firenze, 1997, p. 81, cat. 43; Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49a; Faietti, 2010, p. 305, fig. 16.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 906 E.

È questo il progetto per la volta della cappella Olgiati nella chiesa romana di Santa Prassede. La decorazione del sacello fu commissionata dal facoltoso banchiere pontificio Bernardo Olgiati il 1 aprile 1587, ma eseguita qualche tempo dopo, tra il 1593 e il 1595 (Röttgen, 2002, pp. 268 – 275, cat. 49). Il progetto per la volta, tuttavia, dovette essere presentato al committente immediatamente dopo la stipula del contratto, entro la fine degli anni '80 del Cinquecento; “*la maniera esile, nervosa, angolosa e appuntita delle figure fa pensare al periodo molto giovanile [del Cesari]*”, faceva, infatti, già notare Röttgen (Röttgen, 1973, p. 147, cat. 30). L'idea dello studioso tedesco trova conferma nel confronto tra il disegno fiorentino e la *Giustizia di Bruto* del Musée du Louvre (cat. 3), da collocare cronologicamente tra il 1585-1586. Con il disegno parigino, il foglio degli Uffizi condivide alcune soluzioni iconografiche, in particolare nella descrizione dei volti dei personaggi, in cui gli occhi e la bocca si perdono negli eccessi d'ombra che scavano i visi, sformati fin quasi ad ottenere effetti di grottesca distorsione.

Dal momento della consegna del cartonetto al committente alla realizzazione pittorica della volta Olgiati, il progetto fu sottoposto ad alcune, lievi modifiche: le coppie di profeti che nel disegno occupano gli angoli della volta furono sostituiti con le quattro coppie di profeti e Sibille, i putti, negli angoli, eliminati, e aggiunti i festoni di frutta mancanti nel disegno fiorentino. Al centro del disegno, tuttavia, era già previsto lo spazio entro il quale sarebbe stata dipinta la scena con l'*Ascensione di Cristo*. È probabile, dunque, che quando Giuseppe Cesari fu chiamato ad eseguire il progetto per la decorazione pittorica, la cornice fosse già presente sulla volta della cappella, disegnata dall'architetto Martino Longhi il Vecchio.

Come già notava Röttgen, l'effetto complessivo della volta del sacello Olgiati e l'idea dell'effetto di sfondamento al centro di essa sono debitrice delle vedute aeree dei fratelli Alberti e rappresentano la

rottura con i più statici modelli decorativi di fine secolo, di cui la cappella Altemps nella chiesa romana di Santa Maria in Trastevere è esempio rappresentativo.

Il disegno dipende dai più rinomati modelli romani, ed in particolare dalla loggia di Raffaello dipinta per Agostino Chigi tra il 1517 e il 1518 da cui Giuseppe Cesari prende spunto per la ripartizione degli spazi della volta. L'idea raffaellesca, però, verrà modernizzata dall'effetto di sotto in su ottenuto dal curvarsi delle architetture dipinte. Secondo Röttgen l'evidente interesse del Cesari per gli effetti prospettici sarebbe derivato dall'osservazione dell'opera di Correggio nel Duomo di Parma stimolata da un probabile, ma non accertato, viaggio dell'artista in Italia settentrionale, realizzato, forse, grazie all'incoraggiamento dello stesso committente, Bernardo Olgiati.





68.

## Ultima cena

Matita nera, 155 x 263 mm.

### Iscrizioni

In basso a sinistra, a penna: “Cav d’Arpino”, in basso a sinistra, a penna: “2”.

### Timbri

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

### Provenienza

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

### Cronologia

1587-1591 ca.

### Bibliografia

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K.d.Z. 20861.

Nel foglio di Berlino, fino ad oggi inedito, mi pare si possa identificare una prima idea per l’*Ultima cena* della cappella Olgiati in Santa Prassede (1587-1595; **fig. a**). L’impostazione orizzontale del disegno, le pose ferme degli apostoli e la loro disposizione simmetrica ai lati del Cristo, infatti, accomunano l’affresco Olgiati al lavoro del Kupferstichkabinett di Berlino.

I movimenti cartacei delle vesti, così come le forme dei volti degli apostoli e di Gesù, suggeriscono una datazione prossima ai primi studi per la decorazione, il *Progetto per il soffitto della cappella Olgiati* degli Uffizi (cat. 67), ad esempio, o il *Mosé* di Grenoble (cat. 71), in cui è ancora forte l’influenza dei modelli romani degli anni ’80 e dei barocchismi dei senesi Vanni e Salimbeni che distinguono la produzione grafica di Arpino prima della metà degli anni ’90.



**Fig. a**





## 69.

### Studio per tre angeli in volo

Matita nera, lumeggiature a biacca, su carta azzurra, 313 x 232 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Compr[r]ato da mutio Cesare in Piazza nauona, mano di mio Padre 1641”; in basso al centro, sul foglio di supporto, a matita: “Engel zur S. Prassede, Rom/Cappella Olgiati”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro del Kupferstichkabinett del Staatliche Museum di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1593-1595.


#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 154, cat. 91; Röttgen, 2002, p. 268 cat. 49e.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inventario K. d. Z. 24647.

Un tempo tra i fogli anonimi del Kupferstichkabinett di Berlino, il disegno fu riconosciuto come opera di Giuseppe Cesari da Herwarth Röttgen e da quest'ultimo pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra monografica dedicata all'artista a Roma nel 1973 (Röttgen, 1973, p. 154, cat. 91).

Sul bordo inferiore del foglio si legge la nota autografa del primogenito di Giuseppe Cesari, Muzio, anch'egli pittore, che dichiara di aver comprato il disegno appena un anno dopo la morte del padre in Piazza Navona, all'epoca centro di commercio librario e, come dimostrerebbe il disegno qui presentato, di opere grafiche.

Il disegno è stato riconosciuto da Herwarth Röttgen come lo studio per uno degli angeli in volo nel riquadro con l'*Ascensione di Cristo* della cappella Olgiati in Santa Prassede a Roma. Il più grande dei tre angeli disegnati sul foglio di Berlino, infatti, corrisponde all'angelo di sinistra nell'affresco. Realizzato su carta azzurra, lo studio del Kupferstichkabinett è uno dei più preziosi tra i disegni preparatori per il ciclo Olgiati; al principio del Seicento, quasi un decennio più tardi, il disegno berlinese verrà reimpiegato dal Cesari come modello per l'*Angelo in volo* destinato all'*Ascensione di Cristo* in San Giovanni in Laterano. 



**70.**

**Cristo risorto**

Matita rossa, 232 x 174 mm.


*Iscrizioni*

Sul verso, in alto al centro, a matita: “2170 fig. Cav. Giuseppino”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro degli Uffizi (L. 930).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese. 

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Ferri, 1890, p. 318; Röttgen, 1973, p. 154, cat. 93; Röttgen, 2002, p. 269, cat. 49o; Faietti, 2010, p. 307, fig. 18.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. F 2170.

Questo vivace studio a matita rossa fu utilizzato per la figura del Cristo nella *Ressurrezione* affrescata nella lunetta al di sopra dell'altare della cappella Olgiati in Santa Prassede. Datato agli anni di lavorazione del sacello, tra il 1593 e il 1595, il disegno presenta alcune varianti con la redazione a fresco – la più evidente delle quali è la posizione delle braccia del Cristo – e alcuni ripensamenti – le dita delle mani e dei piedi – che spesso caratterizzano i disegni più immediati dell'artista.

La stessa figura, seppur avvolta da un voluminoso mantello bianco, fu riutilizzata nel dipinto con la *Trasfigurazione del Monte Tabor*, datato da Herwarth Röttgen tra il 1620 e il 1621 (Röttgen, 2002, pp. 422, cat. 183) e per il quale al Louvre è conservato uno studio preparatorio a matita rossa (cat. 102). Il disegno è stilisticamente distante dalle rigidità severe e dalle superfici metalliche del dipinto che corrispondono allo stile maturo dell'artista. Il tratto brioso e le linee sinuose con cui il Cesari costruisce le figure sul foglio sono proprie della produzione degli anni '90. Il progetto del Louvre, infatti, come molti altri (tra cui le due versioni per la Vergine dell'*Incoronazione* per la cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella, cat. 46, 47), fu lasciato in cantiere per più di un ventennio per essere riutilizzato a parecchi anni di distanza.

Il *Cristo risorto* degli Uffizi è una rielaborazione del Cristo della celebre *Trasfigurazione* di Raffaello che Cesari, come molti altri artisti dell'epoca, dovette studiare attentamente. Non a caso, nell'inventario stilato nel 1607 in occasione della requisizione dei beni dell'artista per ordine del cardinale Sicpione Borghese, compaiono numerosi disegni tratti dalla tavola dell'urbinate, allora esposta in San Pietro in Montorio (“*Un'altro disegno. In carta Torchina grande con una donnagrande inginocchiata della Tavola di S. Pietro Montorio*” / “*Un'altro disegno grande di più figure della Tavola di S. Pietro Montorio*”; cit. in De Rinaldis, 1936, pp. 116, n. 111). Rispetto al Cristo di Raffaello, il Gesù disegnato dal Cesari perde l'imponente saldezza del corpo e la muscolatura del torace scoperto si asciuga fin quasi a scomparire; restano immutate, tuttavia, la flessuosa curva del bacino e la posizione delle gambe.



## **71.** **Mosè**

Matita nera, rialzi a biacca, 163 x 108 mm.

### *Iscrizioni*

In basso, a matita: “Tommaso da S Friano”; sul foglio di supporto, a penna: “Lempereur/di casa Manzoli, fiorentino morì 1570/Buonaroti”; in alto a destra, a penna: “127”, in basso, a matita: “tommaso di San Frediano/École florentine”.

### *Timbri*

In basso a destra: timbro Musée de Grenoble (L. 1102b).

### *Provenienza*

L. D. Lempereur? (secondo l'annotazione sul supporto); Lèonce Mesnard (1826-1890); entrato nelle collezioni del museo nel 1902.

### *Cronologia*

1587-1590.

### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49k; Pagliano, 2010, pp. 142-143, cat. 63.

Grenoble, Musée de Grenoble Inv. MG D 1000.

Il disegno è uno degli studi per il *Mosé* dipinto in uno degli angoli della volta della cappella Olgiati in Santa Prassede. È noto un altro studio per la stessa figura, conservato presso il Palais des Beaux-Arts (cat. 72), oltre al progetto per la volta, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nel quale la figura del profeta compare già chiaramente (cat. 67).

Il disegno di Grenoble è eseguito rapidamente e la figura è separata dallo sfondo scialbo dal fitto tratteggio della matita nera. Descritta appena è la fisionomia del profeta, dal volto smagrito, dalle cavità oculari scavate e velate d'ombra, proprio come nei disegni giovanili del Cesari; è proprio la costruzione del volto del profeta a suggerire che si tratti di uno studio assai precoce, più vicino cronologicamente alla data del cartonetto degli Uffizi (1587-1588 cat. 67), che alle più composte composizioni di Madrid e Lille, più simili agli studi per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, realizzati nei primi anni '90.





**72.**

**Mosé assiso con le tavole della legge**

Matita nera, matita rossa, 211 x 153 mm.

*Iscrizioni*

Su un cartiglio allegato al verso del montaggio: “giuseppe d arpino N. 42”.

*Timbri*

Timbro JB (non identificato).

*Provenienza*

Collezione privata, Parigi; acquistato dallo Stato francese nel 2004 per il Palais des Beaux-Arts di Lille.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Cordellier, 2005, p. 103, cat. 66.

Lille, Palais des Beaux-Arts, Inv. 2967.

Delle diverse versioni note del *Mosé* per la cappella Olgiati in Santa Prassede (cat. 72, 77) quella di Lille è la più prossima cronologicamente alla data di realizzazione dei dipinti del sacello (1593-1595). Se, infatti, la fattura del foglio di Grenoble rivela ancora la maniera giovanile di Arpino, nel foglio di Lille s'intuisce già la pienezza del tratto e la tendenza al monumentale che connota i disegni più maturi, prossimi agli studi più tardi per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1591-1593), come il foglio berlinese con *l'Apostolo Matteo che resuscita la figlia del re Egitto* (cat. 48).

Il *Mosé* di Lille, costruito sopra una traccia a matita rossa (come spesso accade negli studi finiti del Cavalier d'Arpino) sviluppa la morfologia del volto, solo abbozzata nel più libero studio di Grenoble, delineando con cura i capelli arruffati, scurendo le cavità oculari e sottolineando i bordi della bocca serrata in un severo silenzio. È proprio la testa del *Mosé*, leggermente volta di lato, che l'artista conserverà nella redazione pittorica del soggetto, scartando invece l'idea per la posizione delle gambe.

È certamente il *Mosé* di Michelangelo – analogo al *Mosé* di Lille nel volgere della testa e nella posa del braccio sinistro, ma diverso nella posizione del braccio opposto e delle gambe – a rappresentare una prima, ovvia, fonte di ispirazione per il disegno concepito probabilmente al principio degli anni '90, quando le figure dei Cesari assumono forme sempre più imponenti.





**73.**

**Un profeta seduto**

Matita rossa, matita nera, 222 x 178 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra a penna: “31” (?).

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Benjamin West (1738-1820); Christie's, Londra, 16 aprile 1926, lotto 54; Sotheb's, Londra, 7 dicembre 1976, lotto 23; Ralph Holland.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49i.

Londra, collezione Ralph Holland.

Il disegno che qui presentiamo ricorda le diverse prove di studio per la figura del Mosé della cappella Olgiati in Santa Prassede. Eseguito probabilmente al entro la prima metà degli anni '90, nel disegno il Cesaru ripete la posa e del *Giovane profeta* di Vienna (cat. 82) o lo *Studio per un profeta* dell'Ambrosiana di Milano (cat. 83), che somigliano al nostro disegno anche nella conduzione stilistica dell'opera.



**74.**

**Studio per una Sibilla**

Matita rossa, misure sconosciute.

*Iscrizioni*

Sul montaggio, in basso a destra, a matita: “Cesari d’Arpino?”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Mosca, Puškin Museum. Inv. 1476.

La figura femminile del disegno del Museo Puškin di Mosca si può identificare con certezza in una sibilla: seduta su uno scanno di pietra, i capelli raccolti in un turbante, essa sostiene con la mano destra il libro, mentre leva la sinistra al cielo, ed è accompagnata da un genietto, abbozzato appena nella parte sinistra del foglio. Il disegno di Mosca, ad oggi inedito, è uno degli studi mai utilizzati per una delle sibille che, assieme ai profeti, occupano la volta della cappella Olgiati nella chiesa romana di Santa Prassede. Simile nella postura alle altre, anche la *Sibilla* moscovita rivela l’interesse del Cesari per gli esempi di Michelangelo della volta sistina: le gambe e le braccia possenti, i seni gonfi, irrigiditi sotto il velo trasparente della tunica e la saldezza imponente del corpo della profetessa, infatti, rivelano i nuovi modelli di Giuseppe Cesari, impegnato in questi anni nella ricerca di un nuovo linguaggio, lontano dai barocchismi degli anni ’80 e tendente alla maniera imponente e composta che caratterizzerà i disegni della maturità dell’artista.



**75.**

**Sibilla seduta**

Matita rossa, matita nera, 261 x 183 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra: “Arpina”.

*Provenienza*

James Kerr Lawson; Frits Lugt, acquistato il 26 gennaio 1928.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Byam Shaw, 1983, vol. I, p. 155, cat. 149, vol. II, tav. 172; Röttgen, 2002, p. 268 cat. 49g.

Parigi, Parigi, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Inv. 3458.

Il disegno della collezione Lugt di Parigi, lievemente rovinato, fu probabilmente eseguito da Giuseppe Cesari in preparazione per una delle Sibille della volta della cappella Olgiati in Santa Prassede. La *Sibilla* Lugt, infatti, può essere accostata per affinità iconografica, alla *Sibilla persica* (a destra sul lato dell'altare) o con la *Sibilla samica* (a destra sul lato d'ingresso).

Come giustamente notava Byam Shaw, il disegno si basa su prototipi michelangioleschi, ed in particolare sulla *Sibilla* delfica della cappella Sistina da cui Cesari trae il movimento del volto del personaggio e la posizione laterale della gambe (Byam Shaw, 1983, p. 155, cat. 149).



**76.**

**Sibilla eritrea**

Matita rossa, matita nera, lumeggia ture a biacca, 261 x 197 mm.

*Iscrizioni*

In basso, a destra: "Giuseppe Arpino"; sul verso, al centro, a matita: "2877", sul verso, al centro, a matita: "nouveau 3018"; sul verso al centro, a matita: "N. 2987"

*Timbri*

In alto a destra: timbro Francesco II, duca di Mantova e Reggio, in basso a sinistra: timbro Alfonso IV d'Este (L. 106); in basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Alfonso IV d'Este (1634-1662), Francesco II, duca di Mantova e Reggio (1660-1694).

*Cronologia*

1693-1595.

*Bibliografia*

Parigi, 1811, p. 38, cat. 167; Röttgen 1973, p. 154, cat. 92; Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49m.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2987.

Il disegno è lo studio preparatorio per la *Sibilla Eritrea* nella volta della cappella Olgiati in Santa Prassede. Esso fu eseguito probabilmente nei primi anni '90 del Cinquecento, ad una data non troppo distante dal *Giovane profeta* di Vienna (cat. 82) o dal *San Matteo che resuscita la figlia del re Egippto* di Berlino (cat. 48).

Un secondo disegno, copia controparte del nostro, è ugualmente conservato presso il Musée du Louvre (cat. 77). Si tratta, tuttavia, di una replica più tarda, eseguita, forse, attorno al 1600, come suggerirebbe il tratto della matita, più asciutto e ridotto all'essenziale rispetto ai movimenti sciolti e alle linee corpose che caratterizzano questo primo studio per la *Sibilla* Olgiati.





77.

**Sibilla eritrea**

Matita rossa, tracce di matita nera, 267 x 194 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “36”; sul recto del montaggio, entro una cornice: “EQUES JOSEPH CESARI ARPINAS”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro del Louvre (L. 1886a); in basso al centro: timbro Mariette (L. 1582).

*Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (Paris 1694 – 1774); acquistato per il Cabinet du Roi il 15 novembre 1775

*Cronologia*

1600 ca. (?).

*Bibliografia*

Chicago, 1979-1980, p. 42, cat. 13.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 36731.

L'elegante cartone azzurro e la preziosa bordura dorata che incornicia la bella *Sibilla eritrea* di Parigi restano a memoria della provenienza del foglio, un tempo appartenuto a Pierre-Jean Mariette (Parigi, 1694 - 1774). Oltre alla *Sibilla*, Mariette possedeva altri disegni, opera del Cavalier d'Arpino, tra cui l'*Uomo stante visto da tergo* (cat. 141), il *Re Davide assiso in tono* (cat. 85), entrambi al Louvre, e lo *Studio per il profeta Daniele*, oggi al British Museum (cat. 53). Alla vendita della collezione grafica di Mariette la *silhouette* della *Sibilla* fu ricopiata in margine al catalogo appartenuto al pittore Gabriel de Saint-Aubin, oggi conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston.

Il disegno Mariette è una copia controparte, eseguita dallo stesso Arpino attorno al 1600, dello studio per la *Sibilla eritrea* disegnato in preparazione agli affreschi della volta della cappella Olgiati in Santa Prassede e descritto in questo catalogo al numero precedente. Rispetto a quest'ultimo, il foglio Mariette presenta alcune lievi varianti, la diversa posizione del piede, scartato lateralmente e non frontale, e il moto del volto. Le linee lunghe e i drappaggi irrigiditi, nonché il viso asciutto della *Sibilla* Mariette, confermerebbero l'ipotesi che il foglio qui presentato sia una replica più tarda tratta dallo studio originale, da collocare cronologicamente, invece, ai primi anni '90 del Cinquecento.



**78.**

**Sant'Andrea entro una nicchia**

Matita rossa, 218 x 99 mm.

*Iscrizioni*

In basso, a matita rossa: "Giuseppe Cesari".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kunstgeschichtliches Museum der Universität, Martin von Wagner Stiftung (2650e).

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 154, cat. 94; Röttgen, 2002, p. 269, cat. 49p.

Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, Inv. 7409.

Il vigoroso studio a matita rossa del Martin von Wagner Museum di Würzburg, firmato dall'artista nella cartella che fa da base alla nicchia entro cui è inserita la figura dell'apostolo, è la prima idea per il *Sant'Andrea* dell'altare della cappella Olgiati in Santa Prassede. Rispetto al dipinto, tuttavia, il disegno tedesco presenta qualche lieve variante, nella posizione delle gambe e delle braccia, ad esempio, oppure nella gestione dello spazio destinato all'apostolo, ulteriormente compresso nel passaggio dal progetto alla traduzione pittorica.

L'armonico, libero, alternarsi delle linee nello spazio, ripassate a sottolineare alcuni passaggi – la cintura che serra la vita, ad esempio, o le mani tozze dell'apostolo – e del tratteggio regolare e nitido della matita rossa che suggerisce la profondità della nicchia e definisce gli scuri delle ombre che modellano il corpo del santo, è tipico dei disegni più belli degli anni '90.

Il disegno di Würzburg, infatti, è prossimo, per esecuzione stilistica, agli studi a matita rossa per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, come il *Profeta Daniele* del British Museum (cat. 53) o lo *Studio per tre figure stanti* degli Uffizi (cat. 50), eseguiti probabilmente negli stessi anni del nostro. La decorazione per la cappella Olgiati, a cui è destinato questo splendido studio a matita rossa, infatti, seppur commissionata all'artista nel 1587, fu eseguita nel corso dei primi anni '90 del Cinquecento, contemporaneamente ai lavori per la cappella Contarelli.



**79.**

**Sant'Andrea entro una nicchia**

Matita rossa, tracce di matita nera, 192 x 80 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso del supporto, in alto, a penna: "2230"; sul verso del supporto, al centro, a matita: "N III / 2323".

*Timbri*

In basso a destra: timbro della Première République, fine XVIII sec. (L. 1899); in basso a sinistra: timbro della République de 1848 (L. 2207).

*Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); entrato nel Cabinet du roi nel 1671.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 155, cat. 95; Chicago, 1979-1980, cat. 13; Parigi, 1992, pp. 133-134, cat. 92; Röttgen, 2002, p. 269, cat. 49q.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4439.

Riferito a Girolamo Muziano nell'inventario di disegni del banchiere Jabach, il disegno fu in seguito attribuito a Federico Zuccari e infine riconosciuto come opera di Giuseppe Cesari da Philip Pouncey.

Iscritto all'interno di una nicchia, il *Sant'Andrea* del Louvre è la versione più prossima al dipinto della cappella Olgiati in Santa Prassede. Per la stessa figura il Cesari aveva preparato un altro modello, oggi a Würzburg (cat. 79).

Prendendo spunto dal foglio parigino e da quello tedesco, Arpino realizzerà il *Sant'Andrea* del Musée des beaux-Arts di Besançon (cat. 166), ritenuto già da Herwarth Röttgen opera più tarda.



**80.**

**Apostolo che leva gli occhi al cielo**

Matita nera, matita rossa, 287 x 158 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “590. Gioseppino d’aprez Corréggio”; in basso a destra, a penna: “1512”; sul verso del supporto, in basso a sinistra, a matita: “Giuseppe Cesari gen. Cav. d’Arpino”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro a secco dell’Albertina (L. 174).

*Provenienza*

Gottfried Winckler; Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 153, cat. 89; Röttgen, p. 268, cat. 49b; Birke, 1991, p. 127, cat. 156; Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 392, cat. 750.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 750.

Il disegno, tradizionalmente attribuito al Cesari, fu riconosciuto dal Wickhoff come studio per uno degli apostoli nel riquadro centrale della volta della cappella Olgiati in Santa Prassede, commissionata al Cesari dal banchiere Bernardo Olgiati nel 1587 e i cui lavori, cominciati attorno al 1593, tennero l’artista impegnato per circa due anni.

Un’antica iscrizione, annotata sul bordo inferiore del foglio viennese, identifica la fonte d’ispirazione di questa figura. La nota, in francese, “Gioseppino d’aprez Corréggio”, infatti, richiama l’attenzione sui lavori di Correggio nella cupola del duomo di Parma da cui l’arpinate trasse, forse, ispirazione per questa figura che, tuttavia, non riproduce esattamente nessuno dei personaggi dipinti da Correggio a Parma. Un’altra versione dello stesso soggetto, eseguita ugualmente a matita nera, è conservata oggi al Museo del Louvre (cat. 81). È questa la prima redazione del disegno da cui, in un secondo momento, il pittore dovette derivare la più rifinita figura di Vienna. La versione del Louvre, infatti, fu ripassata lungo i bordi da uno stilo metallico, necessario a calcare la *silhouette* dell’apostolo su un secondo foglio.





81.

### **Apostolo che leva gli occhi al cielo**

Matita nera, 313 x 203 mm.

#### *Iscrizioni*

Sul supporto, a penna: “Lenardo da Vinci Ecole florentine”; sul supporto, lungo il bordo inferiore, a penna: “... (illegibile) de Michel Ange”; sul verso del supporto, in alto a sinistra, a penna: “n. 79.”; sul verso del supporto, in alto a sinistra, a matita: “Ecole florentine / Volume 4 / Page 8”; sul verso del supporto, in basso a sinistra, a matita: “Study for Ascension of Christ Cappella Olgiati, Rome by Cav. D’Arpino; sul verso del supporto, in basso a sinistra, a matita: “CAVLIERE?”.

#### *Timbri*

In basso a destra: Musée du Louvre (L. 2207).

#### *Provenienza*

P. Lenglier; Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

#### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49c.

#### *Cronologia*

1593-1595.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 7964.

Riferito anticamente a Leonardo da Vinci, a Michelangelo Buonarroti e alla scuola dei Carracci, il disegno è, in realtà, opera di Giuseppe Cesari; si tratta dello studio preparatorio per uno degli apostoli raffigurati nell’*Ascensione di Cristo* al centro della volta della cappella Olgiati in Santa Prassede.

Il contorno della figura è interamente ripassato con uno stilo metallico; il disegno, infatti, fu replicato dal Cesari in una seconda versione, oggi a Vienna (cat. 80). Quest’ultima appare più rifinita rispetto allo studio del Louvre, disegnato con segni rapidi, leggeri. Sul foglio viennese un’antica iscrizione (“*Gioseppino d’aprez Corrèggio*”) indicava il pittore emiliano come l’autore dell’invenzione che aveva ispirato la figura dell’apostolo. Già Herwarth Röttgen aveva immaginato un soggiorno dell’Arpino in Italia settentrionale, forse incoraggiato (o, addirittura, finanziato) dal banchiere pontificio e committente del Cesari, Bernardino Olgiati. Il viaggio in Emilia avrebbe stimolato Giuseppe, secondo Röttgen, alla riflessione sull’opera di Correggio di cui lo studioso tedesco pare cogliere le tracce proprio nel sottoinsù dell’*Ascensione* Olgiati. Pur non essendo possibile confermare la veridicità dell’ipotesi di Röttgen, bisogna ammettere che evidente appare l’influsso del Correggio nell’*Apostolo* del Louvre. È bene ricordare, però, che proprio al principio degli anni ’90, quando fu eseguito lo studio parigino, il Cesari consolidava i rapporti con Federico Zuccari, del quale dovette frequentare con una certa assiduità lo studio. Zuccari, durante i numerosi viaggi in tutta Italia e in Europa, aveva riunito un’ampia raccolta di disegni, da lui eseguiti, copie dei più importanti dipinti italiani del secolo. Fra gli altri anche quei “*dix-huit dessins [...] faits d’après les plus célèbres tableaux du Corrège, preuve de la singulière estime qu’il [Zuccari] faisait de ce grand peintre*” che Charles Blanc ricorda nella collezione Crozat (Blanc, 1857, vol. II, p. 24). Si potrebbe immaginare, in alternativa al presunto viaggio in Italia del nord, che Arpino avesse avuto accesso alle invenzioni di Correggio anche attraverso le repliche di Federico Zuccari.



Leonardo da Vinci

St. John the Evangelist

**82.**

**Giovane (profeta?)**

Matita nera, matita rossa, lueggature a biacca, 267 x 194 mm.

*Iscrizioni*

Un basso a destra, a penna: "37"; sul supporto, in basso, a matita: "Jean Manozzi di S. Giovanni"; sul verso, in basso a sinistra, a matita: "Cav. d'Arpino? B. Davidson"; sul verso, in basso a sinistra, a matita: "surely!"; sul verso, in basso a sinistra, a matita: "G. Manuzzi gen. di S. Giovanni"; sul verso, in basso a destra, a penna: "Giovanni Manozzi. d. da S. Giovanni n. 1590"

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Pierre-Jean Mariette (L. 1852); in basso destra: timbro Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran de Lagoy (1710).

*Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774); Philippe Campion de Tersan (?); Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran de Lagoy (1764-1829); Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Wickhoff, 1982, p. 969; Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 447-448, cat. 864; Röttgen, 2002, p. 268 cat. 491; Meder, Vienna, 1922, p. 506.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 864.

Il disegno, anticamente appartenuto a Pierre-Jean Mariette, era un tempo attribuito a Giovanni da San Giovanni, come recita l'iscrizione apposta sul montaggio del museo viennese.

Il foglio, tipico della produzione grafica del Cesari degli anni '90, è stato giustamente messo in rapporto da Herwarth Röttgen con gli studi preparatori per la cappella Olgiati. Non solo la posa del giovane, che Röttgen ha voluto identificare come lo studio per uno dei profeti dipinti sulla volta del sacello, ricorda quella di una delle Sibille (cat. 76) ma soprattutto la realizzazione tecnica a doppia tinta, le sottolineature dei contorni e i tratteggi regolari che delimitano i brodi della figura, nonché l'imponenza delle forme, memori dei lavori sistini di Michelangelo e delle Sibille di Raffaello in Santa Maria della Pace, riconducono il disegno agli anni della decorazione Olgiati.

Il disegno si caratterizza per la grafia fine, brillante, propria dei fogli migliori di Arpino degli anni '90 e per i dettagli vivaci, come la chiusura della camicia che il giovane veste, delineata sul foglio con una virgola svelta, corsiva, oppure la mano poggiata al seggio, dalle dita sottili e nodose.



83.

### Studio per un profeta (?)

Matita nera, matita rossa, 272 x 203 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “157”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Sebastiano Resta (1635-1714).

#### *Cronologia*

1593-1595.

#### *Bibliografia*

Voss, 1928, p. 42; Fubini, 1955, tav. 151; Bora, 1976, cat. 157.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inv. 220.

Pubblicato per la prima volta da Herman Voss, il bel foglio a due tinte, tecnica preferita da Giuseppe Cesari, era stato riconosciuto come lavoro originale dell'arpinate già da padre Sebastiano Resta che lo aveva inserito nel volume di disegni oggi conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano dedicando all'artista una puntale e acuta nota biografica che identifica la formazione del Cesari, “*invaghito della vivacità di Raffaellino da Reggio*” e ne sottolinea l'importanza nel contesto romano: “*Chi ignora il Nome del Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino non può far figura di sobriamente erudito trà Pittori, e Dilettanti*”, l'artista, infatti – continua Padre Resta – “*arrivò a dominare sopra tutti i pittori del suo tempo con l'unione del grande Spirito suo alla fortuna del primo credito nella stima de Pontefici e de Signori*” (cit. in Bora, 1976, p. 279, cat. 157).

Il disegno è stato messo in relazione stilistica da Giulio Bora ai profeti e alle sibille della volta della cappella Olgiati in Santa Prassede, proponendo giustamente una datazione prossima agli affreschi, eseguiti nei primi anni '90 del Cinquecento. Il personaggio maschile, seduto su un seggio non dissimile da quello che vediamo nel disegno della Fondazione Lugt di Parigi con una *Sibilla* (cat. 75), è connotato unicamente dalla penna, stretta nella mano destra, e dal volume che giace ai piedi del giovane, elementi che farebbero identificare la figura con un profeta oppure con un evangelista.

Il disegno potrebbe anche essere stato eseguito come idea per uno dei profeti iscritti nei riquadri della volta della cappella Contarelli in San Luigi dei francesi disposti per coppie all'interno delle cornici che affiancano l'affresco centrale con *San Matteo che resuscita la figlia del re etiope Egipso* (Röttgen, 2002, p. 250, cat. 29.2, 29.3). La decorazione della volta della cappella Contarelli era compiuta nel 1593, anno in cui prese avvio il cantiere nella cappella Olgiati che aspettava di essere dipinta dal 1587. Molti disegni per l'uno o per l'altro cantiere, dunque, paiono assai prossimi stilisticamente, come nel caso di questo bel foglio a matita rossa (di cui non conosciamo l'esatta destinazione) che ricorda il *Giovane profeta* di Vienna (cat. 82) o la *Sibilla seduta* del Louvre (cat. 76), entrambi preparatori agli affreschi della cappella Olgiati. Nell'economia del lavoro di un pittore che come Giuseppe Cesari era costretto a seguire negli stessi anni lo svolgersi di numerosi, diversi cantieri, potremmo immaginare che il foglio, privo di una connotazione precisa nella descrizione del soggetto, potesse essere stato utilizzato indifferentemente nell'ambito di entrambe le opere, aggiustato e riadattato per l'occasione a seconda della figura che doveva essere dipinta.





**84.**

**Un giovane nudo seduto su un sacco**

Matita rossa, 226 x 180 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Cavaliere Giuseppe”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Duke of Devonshire (L. 718); in basso a destra: timbro Nicolaes Anthoni Flinck (L. 959.).

*Provenienza*

Jan Six (1618-1700)?; Nicolaes Antoni Flinck (1646-1723); William, secondo duca di Devonshire (1665-1729).

*Cronologia*

1595 ca.

*Bibliografia*

Jaffé, 1994, p. 47, cat. 162.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 220.

Prima di entrare nella collezione di Nicolaes Antoni Flinck, questo disegno, doveva far parte della celebre raccolta del magistrato olandese Jan Six dove dovette vederlo l'incisore Jan de Bisschop che ne trasse una stampa pubblicata, assieme a molte altre, nel suo *Paradigmata graphices variorum artificium* (**fig. a**). Nella stessa collezione erano altri due fogli del Cesari, anch'essi tradotti a stampa da Jan Bisschop (il *Guerriero nudo con una picca* del Louvre, cat. 132 e l'*Angelo in volo* in collezione privata, cat. 165).

Il disegno rappresenta un uomo nudo seduto su un sacco che alimenta con un soffietto il fuoco alle sue spalle; la nudità del giovane, dalla muscolatura forte, farebbe, forse, pensare ad un tema mitologico, che potrebbe avere a che fare, ad esempio, con la fucina di Vulcano. Gli elementi iconografici a disposizione, tuttavia, non permettono l'identificazione esatta del soggetto, che non trova rispondenza alcuna nell'opera pittorica del Cesari. Il foglio, tuttavia, dovette essere eseguito attorno alla metà degli anni '90 del Cinquecento, in un momento non troppo distante dai lavori per la loggia di Corradino Orsini (1594-1595) e quelli nella sagrestia della certosa di San Martino a Napoli (1596). La grafia brillante che caratterizza il foglio, infatti, ricorda quella degli studi più belli di questo periodo, così la posa del giovane, sbilanciato col busto in avanti, le gambe divaricate, le braccia tese in direzioni opposte, ad occupare per intero lo spazio del disegno, ricorrono con una certa ripetitività nelle figure del Cesari della metà del decennio (si vedano, ad esempio, le figure degli eroi biblici iscritte nelle vele della volta della sagrestia di San Martino; Röttgen, 2002, p. 297, cat. 28-25).

Il modello è, ovviamente, quello degli *Ignudi* di Michelangelo, di cui il Cesari dà, tuttavia, una lettura mitigata, addolcita; i corpi dei nudi arpineschi, infatti, perdono la tensione delle muscolature michelangiolesche, e si addolciscono in forme più tenere, più delicate. Proprio questo adattamento arpinesco delle figure di Michelangelo irriterà Adolfo Venturi che, nelle pagine dedicate ad Arpino nella sua *Storia dell'Arte italiana*, accuserà il pittore di “scimmiotteggiare i gesti eroici di

*Michelangelo*” (Venturi, 1932, vol. IX, p. 924). L’“involgarimento” del lessico michelangiolesco di cui parla Adolfo Venturi è, in realtà, una rilettura in chiave moderna proposta da Arpino sul finire del secolo del maestro fiorentino, che il Cavalier Giuseppe utilizzò come costante fonte d’ispirazione per le proprie invenzioni iconografiche.



**Fig. a**







**85.**

**Re Davide assiso in trono**

Matita rossa, 413 x 277 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “34.”; sul recto del montaggio, a penna entro una cornice: “Joseph Cesari Arpinas”; sul verso, in alto a sinistra, a matita: “Josepin 16”; sul verso, in alto a sinistra, a matita verde: “3”; sul verso, al centro, a penna: “2892”; sul verso, al centro, a matita: “nouveau 3093”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886); in basso al centro: timbro Pierre-Jean Mariette (L. 1852).

*Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (1694-1774); Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

*Cronologia*

1595 ca.

*Bibliografia*

Parigi, 1967, p. 59, cat. 42.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2967.

Appartenuto un tempo a Pierre-Jean Mariette, lo splendido disegno oggi al Louvre mostra il re Davide assiso in trono; l'imponente figura del re ricalca la posa del *Mosé* della cappella Olgiati, su cui a lungo si esercitò il Cesari (cat. 71, 72): la testa mostrata di tre quarti, il braccio destro che impugna lo scettro, il sinistro appoggiato al ginocchio, le gambe divaricate e coperte dal formoso panneggio della veste, si ripetono identici, infatti, nei due personaggi.

Non conosciamo la destinazione dell'opera, disegnata probabilmente, come suggerisce lo stile del foglio, a una data prossima al termine dei lavori del sacello Olgiati (1595). Si potrebbe pensare, tuttavia, che lo studio fosse stato realizzato in preparazione di una delle figure dipinte negli sginci della volta della sagrestia di San Martino, a Napoli; qui sono raffigurati, infatti, alcuni eroi dell'antico testamento, tra cui il re Davide. Il sovrano dipinto sulla volta della certosa, tuttavia, è il giovane Davide vittorioso sul gigante Golia che mostra con fierezza la testa del gigante e la spada con cui lo ha ucciso; il Davide del disegno Mariette, invece, ha il volto imbiancato dalla folta barba, la corona trionfa sulla chioma ricciuta, e, abbandonate le armi del guerriero, mostra con fierezza lo scettro del re d'Israele.



**86.**

**Un vecchio assiso e un giovane stante**

Matita nera, matita rossa, 252 x 206 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "Guido Reni"; sul foglio di supporto, in alto a destra, a penna: "64"; sul foglio di supporto, in alto al centro, a penna: "n6"; sul foglio di supporto, in basso a destra, a penna: "2"; sul foglio di supporto, in basso a destra, a matita: "Cav. D'Arpino"; sul foglio di supporto, in basso a destra, a penna: "Si!".

*Timbri*

In alto al centro: timbro Gabinetto Nazionale delle Stampe (L. 1057); in basso a sinistra: timbro Accademia Nazionale dei Lincei (L. 1683); in basso a destra: timbro Accademia Nazionale dei Lincei (L. 2807).

*Provenienza*

Collezione Corsini.

*Cronologia*

1595 ca.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FC. 130065.

È difficile capire a cosa fosse destinato questo inedito studio de Cavalier d'Arpino, ancora incollato alle pagine di uno dei volumi di disegni della raccolta grafica della famiglia Corsini. Il gesto affettuoso dell'anziano seduto, che cinge con un abbraccio il fanciullo accanto a lui, farebbe escludere l'idea che si tratti di un profeta, o di un apostolo accompagnato da un angelo, e il gruppo protagonista del foglio Corsini non trova alcuna corrispondenza nell'opera pittorica del Cesari.

Anche la datazione del foglio risulta difficile, le linee libere che lo compongono, le superfici larghe e specchiate, suggerirebbero una data precoce, forse prossima agli studi per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, la sinteticità e i segni sfumati che descrivono la fisionomia del fanciullo, tuttavia, indurrebbero a spostare la data di qualche anno più avanti, forse in prossimità di disegni più maturi, eseguiti attorno al 1600.



**87.**

## **Ercole e Caco**

Matita nera, matita rossa, 415 x 254 mm.

### *Iscrizioni*

In basso a sinistra “[jos]épin (s. 18)”; sul supporto, in basso a sinistra, a penna: “Bandinelli”, sul supporto, in basso al centro, “Joseppin coll D. T.”; sul verso, in alto a sinistra, a matita: “Josepin 22”; sul verso, in alto a penna: “2898”, sul verso, al centro, a matita “nouveau 3041”.

### *Timbri*

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 2207).

### *Provenienza*

Sconosciuta.

### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50d.

### *Cronologia*

1594-1595.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2986.

Il foglio parigino è una prima idea per uno degli affreschi delle lunette della loggia dipinta dal Cesari per Corrado Orsini tra il 1594 e il 1595 (**fig. a**). La traduzione pittorica del disegno, tuttavia, è piuttosto diversa. Ercole, infatti, non appare trionfante su Caco, così come lo vediamo nel disegno del Louvre, ma è raffigurato nell'atto di sferrare sul nemico il colpo mortale con la clava, dopo averlo bloccato a terra.

Il disegno parigino fu ricopiato in controparte dallo stesso Cesari, ma la seconda versione del foglio (cat. 88), probabilmente un ricalco, risulta meno spontanea rispetto al prototipo francese.



**Fig. a**







**88.**

**Ercole e Caco**

Matita rossa, matita nera, 419 x 281 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “del Caval.re Giosepe”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1594-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 156, cat. 101; Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50e.

Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Z.2036.

Il disegno, come già faceva notare Herwarth Röttgen, è una replica coeva e eseguita in controporte dell'*Ercole e Caco* del Louvre (cat. 87). La fattura del disegno tedesco, probabilmente ottenuto dal ricalco del prototipo, si rivela, infatti, meno vivace rispetto alla raffinata tramatura dei segni che costruisce le figure di Ercole e di Caco sul foglio del Louvre.



**89.**

## **Ercole e Anteo**

Matita rossa, matita nera, 418 x 280 mm.

### *Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Baccio Bandinelli”.

### *Timbri*

In basso a destra: timbro Nicolaes Anthoni Flinck (L. 959); in basso a destra: timbro Duca di Devonshire (L. 718).

### *Provenienza*

N. A. Flinck (1646-1723); William, II Duca di Devonshire (1665-1723).

### *Cronologia*

1594-1595.

### *Bibliografia*

Röttgen, 1969, p. 292; Röttgen, 1973, p. 156, cat. 99; Jaffé, 1994, p. 50, cat. 165; Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50g.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 216.

Il foglio di Chatsworth è il disegno preparatorio per uno degli episodi delle storie di Ercole, dipinte da Cesari nelle lunette della loggia Orsini (1594-1595; **fig. a**).

Il modello per la composizione deriva da una stampa di Hendrick Goltzius, il *Grande Ercole* (**fig. b**); alle spalle della mastodontica figura di Ercole, infatti, sulla destra, si svolge la scena del combattimento tra l'eroe e il suo nemico, Anteo. Cesari recuperò dalla scena, dunque, il racconto secondario, narrato sullo sfondo della stampa, e fece dei due personaggi visti in lontananza i protagonisti dell'affresco Orsini e del disegno della Devonshire Collection.

Il disegno fu replicato in controparte, una versione è oggi conservata presso l'École des beaux-arts di Parigi, e l'altra è, invece, al Louvre (cat. 90). È difficile stabilire quale sia il disegno prototipo impiegato per la replicazione del modello, tuttavia, il foglio di Chatsworth, sul quale possono rintracciarsi alcuni ripensamenti e lievi modifiche, parrebbe il primo dei tre disegni ad essere stato eseguito.



**Fig. a**



Fig. b





90.

## Ercole e Anteo

Matita rossa, matita nera, 402 x 256 mm.

### *Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “9”.

### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Jean Masson (L. 1494a) in basso a destra: timbro École nationale supérieure de beaux-arts (L. 829a).

### *Provenienza*

Jean Masson (1856-1933).

### *Cronologia*

### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 156, cat. 100; Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50h; Parigi, 2009, p. 87, fig. 3.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. 2565.

Attribuito anticamente a Daniele da Volterra, il disegno è uno degli studi preparatori per una delle lunette della loggia Orsini (**fig. a**).

Il foglio fu ricopiato dal Cesari in due diverse versioni, una conservata presso il Cabinet des dessins del Museo del Louvre (cat. 91), e l'altra a Chatsworth (cat. 89). Quest'ultima è il prototipo da cui furono tratte le due repliche francesi. Il disegno dell'École des Beaux-Arts, perfetto nell'esecuzione e privo di errori o ripensamenti, è rifinito fin nei dettagli e animato dal paesaggetto disegnato alle spalle di Ercole e Anteo. L'impiego della matita nera, non è solo una scelta coloristica, ma si rivela l'indispensabile *escamotage* tencino per camuffare la linea di ricalco; ad esempio, all'altezza del piede e del polpaccio della gamba destra di Ercole, la tramatura della matita nera si fa più fitta, a nascondere la traccia del ricalco rosso.





**91.**

**Ercole e Anteo**

Matita rossa, matita nera, 419 x 273 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, al centro: “Baccio Bandinelli”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro del Louvre (L. 1886).

*Provenienza*

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765); Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

*Cronologia*

1594-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50f.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 148.

È questa una delle repliche dell'*Ercole e Anteo di Chatsworth*, contemporanea o, forse, di qualche anno più tarda rispetto all'originale. Sul foglio si intravede l'incisione della punta metallica che servì per il ricalco del disegno prototipo e su cui fu ripassata la matita rossa a suggerire le linee di contorno delle due figure. Il disegno pare, tuttavia, piuttosto rovinato nell'aggiunta, a tratti maldestra, del tratteggio a matita nera per coprire la linea di ricalco stesa sul foglio a matita rossa, e non è indubbio che, forse, esso sia stato utilizzato come prova di studio anche da un allievo della bottega del Cesari chiamato a completare l'abbozzo del maestro.



92.

## Ganimede

Matita nera, matita rossa, 233 x 170 mm.

### Iscrizioni

In alto a destra, a penna: “8”; in basso a destra, a penna: “39”.

### Timbri

Assenti.

### Provenienza

Collezione Boileau (?); Erik Jonsson von Dahlberg (1773-1833).

### Cronologia

1594-1595.

### Bibliografia

Vitzthum, 1965, p. 258; Röttgen, 1969, p. 292 e fig. 25; Röttgen, 1973, p. 155, cat. 97; Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50c.

Worms, Stiftung Kunsthhaus Haylshof, Inv. W 154.

La collezione del Museo di Worms nasce dal fondo di disegni di Erik Jonsson von Dahlberg, collezione assemblata per lo più a Parigi durante gli anni della rivoluzione. Non è difficile pensare, dunque, lo faceva già notare Hewart Röttgen, che il disegno tedesco provenisse dalla collezione Boileau; ha memoria del foglio, infatti, Charles Blanc nel suo *Le trésor de la curiosité*, quando elenca i pezzi messi all’asta in occasione della vendita della raccolta Boileau: “*Une Académie à la sanguine et un autre petit dessin à la pierre noire, représentant Ganimède*” (Blanc, 1857, vol. II, p. 57).

Il foglio è lo studio per il *Ganimede* della Loggia Orsini (**fig. a**). Il disegno fu tradotto in affresco senza particolari modifiche, salvo la figura dell’aquila, spostata sul lato opposto della composizione, dove copre la gamba piegata del giovane.

Il foglio, di cui si conserva una replica presso l’Albertina di Vienna (Albertina, Graphische Sammlung Inv. 2830; Röttgen, p. 277, cat. 50i) servì da modello per piccolo *Ganimede* su rame conservato a Costanza, eseguito probabilmente negli stessi anni dei dipinti della loggia (Costanza, Städtische Wessenberg-Gemäldegalerie, Inv. 2/138, **fig. b**). Il quadretto, contrariamente all’affresco Orsini, ripete fedelmente la composizione del disegno di Worms.



Fig. a-b.





93.

### Venere come personificazione del Tramonto

Matita nera, dimensioni sconosciute.

#### *Iscrizioni*

In alto, al centro, a matita: “105”, in basso a sinistra, a penna: “Cr. D’Arpino”, in basso a destra, a penna: “R. arpino”.

#### *Timbri*

Assenti.

#### *Provenienza*

Sconosciuta.

#### *Bibliografia*

Inedito.

#### *Cronologia*

1594-1595.

Collezione privata.

Seppur eseguito in controparte, il bel disegno a matita nera che qui presentiamo per la prima volta, è lo studio preparatorio per la figura di *Venere come personificazione del Tramonto* che decorano la volta della loggia di Corradino Orsini (**fig. a**). La decorazione, inizialmente affidata a Federico Zuccari, passò poi a Giuseppe Cesari che portò a termine i lavori nel 1595, anno entro il quale andrà datato anche il nostro disegno. L'intero apparato decorativo risente dell'influenza di Raffaello (ed in particolare della Loggia di Psiche in Villa della Farnesina); e così il disegno preparatorio per la figura di *Venere*: le forme rotonde e morbide del corpo, infatti, le cosce e i glutei pieni, paiono ispirarsi alle bellezze femminili della loggia di Raffaello, a cui anticamente il disegno era attribuito. Sono questi gli anni di più stretta dipendenza dell'arpinate con l'arte di Raffaello, rapporto incoraggiato certamente dalla frequentazione tra Giuseppe Cesari e Federico Zuccari. Anche il modo di disegnare, prima segnato dall'andatura barocca dei segni, cambia progressivamente nel corso dei primi anni '90. L'andamento della matita pare ingentilito, si fa più rotondo, più soffice, e i volumi dei corpi acquistano in pienezza. Colpisce l'effetto volumetrico della figura, sottolineato dai passaggi di luce e ombra che accarezzano delicatamente il corpo di Venere; alle superfici lisce della pelle, infatti, si alternano le intelaiature fitte del tratto della matita, che disegnano sulla schiena, sui glutei, e lungo la gamba distesa, il percorso degli scuri.

Non stupisce che la figura, mostrata di dorso e ritorta in un elegante balletto, sia stata eseguita in controparte; il Cesari, infatti, era pratico di questo genere di esercizi. Altri disegni per la loggia Orsini, l'*Ercole e Caco* o l'*Ercole e Anteo*, ad esempio, furono provati più volte ricopiando a specchio le figure sul foglio (cat. 87, 88, 89, 90, 91).

Un'altra versione del disegno è oggi nota e pubblicata come originale da Herwarth Röttgen (Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50b). Il foglio, oggi a Stoccolma, rappresenta la figura nello stesso verso del dipinto e comprende tutti i dettagli mancanti, invece, nel foglio qui presentato: la nuvola in cui affonda la gamba di Venere, il drappo rigonfio di vento che le svolazza sulla testa. Tuttavia il foglio svedese è da considerare una copia tratta dal dipinto. Manchevole della sicurezza del nostro disegno, esso appare debole in più punti, lungo la linea che dà forma alla gamba e ai glutei, che pare

secca e accademica, o nella mano levata al cielo, tozza e goffa. Più articolati sono, invece, gli arti della figura del disegno che qui presentiamo, e vivace è lo snodarsi delle dita della mano e del piede che poggia a terra, dove si nota un lieve pentimento dell'arista.



**Fig. a**







**94.**

**Madonna col Bambino**

Matita rossa, 156 x 123 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in basso al centro, a matita: “correggio?”; altra annotazione illegibile.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée de Grenoble (L. 1102b).

*Provenienza*

Léonce Mesnard (1826-1890); entrato nelle collezioni del museo nel 1902.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Pagliano, 2010, pp. 140-141, cat. 62.

Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. MG D 366.

Il disegno figurava nell’inventario della collezione Mesnard come opera della “scuola di Parma” e fu restituito a Giuseppe Cesari solo negli ’70 del Novecento.

Il foglio non fu mai tradotto in pittura; esso, tuttavia, già lo faceva notare Éric Pagliano, può essere messo in relazione con alcune opere certe dell’Arpino, come la *Sacra Famiglia* del Musée Fabre di Montpellier (1593-1595; Röttgen, 2002, p. 267, cat. 48), oppure la *Fuga in Egitto* della Galleria Borghese di Roma (Röttgen, 2002, p. 286, cat. 56). È in questo quadro cronologico, in un momento in cui Arpino è attentissimo all’opera di Barocci e al recupero delle idee raffaellesche, che dobbiamo inserire il foglio francese nel quale, come giustamente faceva notare Pagliano nel catalogo di disegni della collezione di Grenoble, Arpino ripete nella Vergine la posa di Maria nella celebre *Madonna delle ciliegie* dei Musei Vaticani (Città del vaticano, Musei Vaticani, Inv. 40377; **fig. a**).



**Fig. a**



**94bis.**

**Riposo durante la fuga in Egitto, Lille**

Matita nera, matita rossa, 202 x 162 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Cabinet du Roi.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 1974, p. 44 e fig. 56.

Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. LP 169.

Quasi fosse seduta in una capanna, la Vergine, stringendo il figlio al petto, siede protetta dall'ombra di una frasca; poco più in là, Giuseppe si appresta a ritrovare la moglie e il neonato Gesù.

Il bel foglio a doppia matita di Lille è preparatorio per un'opera oggi dispersa o mai eseguita. Il volto grazioso e pulito di Maria, dalla bocca minuta, dagli occhi rotondi e appena dischiusi, e la figura del vecchio Giuseppe, dall'andatura traballante, e dalla barba e i capelli ricciuti, si riconoscono, simili, nella *Madonna con bambino, San Girolamo ed un angelo* (1594; Röttgen, 2002, cat. 54), oppure, di poco più tardo, nel *Riposo nella fuga in Egitto* di Boston (1596/1597; Röttgen, 2002, p. 312, cat. 71). I segni decisi, vigorosi, che descrivono la pianta alle spalle di Maria e Gesù, e la veste dalle pieghe larghe e taglienti come quelle delle *Sibille* della cappella Olgiati in Santa Prassede (cat. 76), rivelano lo spirito delle opere migliori di Arpino che in questo foglio concede spazio alla descrizione del dato naturale, raro nei suoi dipinti e, ancor più, nei suoi disegni.





95.

**Due nudi maschili, uno a terra, l'altro in piedi volto verso destra**

Matita rossa, 435 x 297 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in alto, a penna: "n.10".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée de Grenoble (L. 1102b).

*Provenienza*

Léonce Mesnard (1826-1890); entrato nelle collezioni del museo nel 1902.

*Cronologia*

1594-1596.

*Bibliografia*

Pagliano, 2010, pp. 144-145, cat. 64.

Grenoble, Musée de Grenoble, Inv. MG D 913.

Come nel caso del *Nudo maschile seduto* del Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 96), anche il soggetto del disegno di Grenoble è di difficile interpretazione. Gli elementi iconografici a disposizione, infatti, sono pochi e generici: un mantello smosso dal vento, una spada (forse) levata al cielo di cui s'intravede appena l'elsa. Philippe Costamagna, autore della scheda dedicata al foglio nel catalogo dei disegni del Museo di Grenoble (Pagliano 2010, p. 144-145), avanza l'idea che il disegno sia uno studio per la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti ed i Fidenati* o per una delle *Storie di Ercole* della Loggia Orsini, oppure per le figure di Caino e Abele negli affreschi della certosa di San Martino. Nessuna di queste ipotesi, tuttavia, trova conferma nel catalogo pittorico di Giuseppe.

Non è difficile identificare nella posa del corpo, oltre alle generiche suggestioni michelangiolesche, il vivido ricordo del *Laocoonte*. Come nel celebre gruppo scultoreo, infatti, il giovane protagonista del disegno di Grenoble divarica le gambe, allarga le braccia, avvita leggermente il busto e muove scattosamente la testa di lato, occupando così l'intera superficie del foglio. Attenuata, ingentilita è, tuttavia, la drammatica tensione del corpo di Laocoonte, ora trattenuta, domata nell'elegante, quasi sensuale, posa del giovane.

In questo e nel foglio di Berlino, citato all'inizio, è lecito riconoscere una prima idea per l'*Amor vincit omnia* di Caravaggio che forse aveva visto i due disegni – o lavori ad essi assai prossimi – nello studio di Arpino prendendone spunto per il Cupido protagonista del celebre dipinto, oggi a Berlino, eseguito per Vincenzo Giustiniani nei primissimi anni del Seicento.





96.

**Nudo maschile seduto con una spada**

Matita nera, 431 x 283 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Cav. d’Arpino”; in alto a sinistra, sul foglio di supporto: “12.”; in basso al centro, sul foglio di supporto: “3”; in basso a destra, sul foglio di supporto, a matita: “Cav. d’Arpino für Markur e Argo(a?)s (M. Joffé 1989)”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Cronologia*

1594-1596.

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746 -1820); Michelangelo Pacetti (1793 - 1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 22373.

È difficile identificare il soggetto di questo foglio: un giovane che, impugnata la spada, si leva dal letto in uno scatto improvviso, smuovendo il drappo che lo copriva fino a un istante prima, e rimanendo nudo. Un racconto mitologico, forse, che però non rintracciamo nell’opera pittorica di Giuseppe Cesari. La grafia pulita, nitida del disegno di Berlino, però, aiuta a collocare il disegno cronologicamente. Si tratta di un lavoro della seconda metà degli anni ’90 del Cinquecento, contemporaneo o di poco posteriore agli affreschi della Loggia Orsini, conclusi nel 1595. Il giovane immortalato nel foglio berlinese ricorda il *Ganimede* affrescato in una delle vele della loggetta (Röttgen, 2002, p. 276, cat. 50.4) di cui conosciamo un disegno preparatorio (cat. 92) e una copia su carta (Röttgen, 2002, p. 277, cat. 50i). Si potrebbe pensare che si tratti di uno studio per uno dei guerrieri della *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti ed i Fidenati*, ma la totale nudità del soggetto e la mancanza di attributi bellici – ad eccezione della spada – farebbero scartare questa ipotesi, così come è da escludere che si tratti di un studio dal vivo. La posa, infatti, è ispirata a uno degli *Ignudi* della Cappella Sistina del quale il protagonista del foglio di Arpino ripete la posa delle braccia, la torsione del busto e lo scarto della testa; soltanto la posizione di una delle gambe, flessa in un femminile ed innaturale movimento, diverge dall’originale michelangiolesco. Rispetto al lavoro di Michelangelo, che aveva studiato la posa dell’*Ignudo* in un disegno oggi all’Albertina (Albertina, Graphische Sammlung, Inv. 120, **fig. a**), forse noto anche al Cesari, il giovane protagonista del foglio di Berlino perde l’ipertrofica tonicità muscolare che connota il corpo del giovane, e semplificato all’essenziale è il movimento della luce e dell’ombra sul corpo. Al disegno di Berlino va affiancato, per affinità stilistica e di soggetto, il foglio a matita rossa di Grenoble (cat. 95).



**Fig. a**





97.

**San Sebastiano legato ad un tronco**

Matita rossa, 223 x 155 mm.

*Iscrizioni*

Sul foglio di supporto, in alto a sinistra, a matita rossa: “ Cav. d'Arpino”; sul foglio di supporto, in alto al centro, a penna: “ 3”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro degli Uffizi (L. 930).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 155, cat. 96; Röttgen, 2002, p. 290, cat. 61a.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11259 F.

Piuttosto rovinato e restaurato malamente, il foglio, che ha perso il vigore che doveva avere in antico, era incollato ad uno dei volumi composti dal Baldinucci per Leopoldo de' Medici.

Il grazioso *San Sebastiano* è stato ricondotto da Röttgen ad un'opera perduta di Giuseppe Cesari, ossia a quel “*San Sebastiano ad un tronco legato*” di cui parla Giovanni Baglione nelle sue *Vite*. Il dipinto doveva trovarsi in origine nella chiesa di San Bastianello dei Merciarì, distrutta nel 1870 per permettere la costruzione del palazzo Guglielmi in Piazza Arenula (Röttgen, 2002, p. 290. Cat. 61). Secondo la ricostruzione di Röttgen il dipinto dovette essere eseguito attorno al 1595-1596, certamente prima dell'avvio dei lavori in Campidoglio; la data proposta per dipinto è da ritenersi opportuna anche per il foglio degli Uffizi.

Il modello del *San Sebastiano* fiorentino è, ancora una volta, Michelangelo. Röttgen proponeva di riconoscere nelle forme del santo del disegno degli Uffizi lo *Schiavo morente* per la tomba di Giulio II oppure l'*Aman crocifisso* della cappella Sistina, di cui, forse, il Cesari conosceva anche il disegno preparatorio, oggi al British Museum (Londra, British Museum, Inv. 1895-9-15-497). La posa del *San Sebastiano*, infatti, una delle gambe tesa, l'altra piegata ed appoggiata al tronco, il busto lievemente torto e irrigidito dal levarsi di ambo le braccia, ricopia l'invenzione michelangiolesca, spogliando il nudo del Buonarroti, tuttavia, di quella tensione muscolare che lo caratterizza.

3





# 1596-1599

## Giuseppe Cesari all'apice della fama

L'ultimo decennio del secolo si conclude con la consacrazione del Cesari come “*pictor exquisitus, primarius, excellens omnino, unicus, rarus et reputatus*”, come lo definiscono i membri della commissione delegata di coordinare la decorazione pittorica del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Arpino è incaricato di dipingere un ciclo di affreschi che illustri le *Storie dell'origine di Roma*. I lavori cominciano nel 1596, su una delle pareti brevi, dove Giuseppe affresca, in un anno soltanto, il *Ritrovamento della lupa*, per il quale presentiamo in questa sezione ben sedici disegni preparatori.

Nello stesso 1596 Arpino è nuovamente a Napoli, alla Certosa, dove lavora agli affreschi della sagrestia, per poi far ritorno a Roma e dare avvio al secondo dei dipinti capitolini, *La Battaglia Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* (1597-1601).

Sono gli anni di opere importanti, come la *Cattura di Cristo* della Galleria Borghese di Roma (1596-1597), che Arpino abbozzò in un disegnetto a matita rossa oggi a Zurigo (cat. 154), o per il *San Giovanni Evangelista condotto alla tomba*, ordinato dagli Aldobrandini, ora suoi ufficiali protettori, e destinato alla chiesa di San Giovanni in Fonte (1597-1597). Sono questi gli anni migliori del Cesari durante i quali dà vita ai dipinti più belli dell'intero suo percorso artistico, il *Davide con la testa di Oloferne* (1598), o il *Cristo deriso* di San Carlo ai Catinari (1598 ca.).



98.

### **Vergine annunciata**

Matita rossa, 193 x 151 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: “4”; in basso a sinistra, a penna: “Guido”; in basso a destra, a penna: “bel disegno”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1594-1596.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 172, cat. 161.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 21593.

Attribuito un tempo a Guido Reni, Röttgen ha proposto di riconoscere nel disegno di Berlino la mano di Bernardino Cesari, fratello minore di Giuseppe (Röttgen, 1973, p. 172, cat. 161). Il disegno è stato presentato alla mostra dedicata al Cesari a Palazzo Venezia nel 1973, infatti, tra le opere di Bernardino dove è messo in relazione con l'*Annunciazione* di Santa Maria delle Vergini di Macerata, proposta da Röttgen tra le opere dello stesso. Il dipinto, tuttavia, pare corrispondere solo genericamente all'invenzione del disegno di Berlino, che rivela, invece affinità maggiori con i modelli per l'*Annunciazione* Aldobrandini (cat. 99, 100) e con lo stesso dipinto per il sacello di Santa Maria in Via. Seppure sul foglio del Kupferstichkabinett le figure dell'angelo e della Vergine sono raffigurate in posizione invertita rispetto agli altri due disegni in relazione al dipinto, compaiono già tutti gli elementi che caratterizzeranno il quadro Aldobrandini, la stanza della Vergine, con la finestra aperta sul fondo, l'inginocchiatoio basso, l'angelo che appare su una nuvola, la mano che Maria porta al cuore in senso di stupore.

Il tratto brillante, vivido, non può che rivelare la mano esperta di Giuseppe Cesari, che abbozzò l'idea dell'*Annunciazione* Aldobrandini sul foglio tedesco, con la stessa immediata scioltezza che caratterizza la scrittura dell'abbozzo di Monaco (cat. 66), prima idea per l'*Annunciazione* oggi conservata presso i Musei Vaticani.

L'*Annunciazione* fu commissionata al Cesari dal suo protettore, Pietro Aldobrandini, nipote del pontefice Clemente VIII, per la cappella di famiglia nella chiesa romana di Santa Maria in Via. I lavori erano stati commissionati inizialmente al pittore toscano Jacopo Zucchi che dovette, però, abbandonare il cantiere a causa dell'improvviso decesso o della malattia che lo aveva colpito, dopo aver portato a termine i soli affreschi della volta. Giuseppe Cesari, terminò la decorazione della cappella con l'*Annunciazione*, destinata all'altare, e i due affreschi per le pareti laterali con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi* (Röttgen, 2002, pp. 282-283, cat. 52, 52.1, 52.2).



**99.**

## **Annunciazione**

Matita rossa, 200 x 230 mm.

### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "B. Gra[...] Vice[...]; in basso a destra, a penna: "30"; in basso a destra, a penna: "Correggio".

### *Timbri*

Assenti.

### *Provenienza*

Sconosciuta.

### *Cronologia*

1594-1596.

### *Bibliografia*

Christie's, Londra, 5 giugno 2011, lotto 13.

Collocazione attuale sconosciuta.

Una prima redazione dell'*Annunciazione* (eseguita però in controparte) è oggi conservata presso il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 98).

Per l'*Annunciazione* Aldobrandini Cesari eseguì un disegno, anch'esso a matita rossa e di dimensioni analoghe, apparso recentemente sul mercato antiquario (cat. 100). Quest'ultimo, che rappresenta la versione definitiva del progetto da sottoporre al giudizio del cardinal Pietro, committente dell'impresa, è completato da tutti gli elementi che nel disegno che qui presentiamo sono tracciati sul foglio con segno leggero, quasi invisibile, appunti da tenere a mente e da sviluppare in seguito: sulla destra il letto della Vergine e l'ingresso, sulla sinistra, dal quale si affacciano curiosi un uomo e un bambino.

Il secondo disegno, pur di alta qualità, manca della spontaneità della prima versione, connotata da linee eleganti e leggere capaci di suggerire la trasparenza delle vesti o la lievità del nastro che avvolge la vita dell'angelo, agitato dalla brezza che annuncia l'arrivo del messo divino. Il progetto finale, infatti, appare più meccanico, attento più che all'invenzione del soggetto all'illustrazione ordinata dell'intero.



**100.**

**Annunciazione**

Matita rossa, 260 x 205 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso: “Cavaglier Giosepe Cesare arpias [sic!] ... positus [?]”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

H. Beckmann (1874-1940); Christie's, Londra, 21 novembre 1967, lotto 165; Luciano Maranzi.

*Cronologia*

1594-1596.

*Bibliografia*

Christie's, Londra, 21 novembre 1967, lotto 165; Röttgen, 1973, p. 99, cat. 102; Röttgen, 2002, pp. 282-283, cat. 52°; Christie's, Londra, 8 Luglio 2008, lotto 10.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il disegno qui presentato è la versione finita – il “cartonetto” – di una prima redazione dell'*Annunciazione*, oggi conservata presso il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 98); una seconda versione del soggetto, testimone di una fase più avanzata rispetto allo studio di Berlino, è recentemente apparsa sul mercato antiquario (cat. 99).

Nel dipinto, nel quale la scena è ridotta spazialmente rispetto al progetto, l'artista preferirà una versione più dinamica dell'angelo, con la gamba avanzata sul bordo della nuvola e la veste scossa dal vento, sposterà diagonalmente l'inginocchiatoio della Vergine e eliminerà definitivamente, secondo una riduzione assai frequente nel passaggio dal disegno al dipinto, i due personaggi, un vecchio e un bambino, che si affacciano curiosi nella stanza ad assistere alla miracolosa apparizione angelica.

L'esecuzione precisa del disegno e il modulo facciale dell'angelo e, soprattutto, della Vergine, inizialmente raffigurata con la bocca semiaperta, in atto di attonita meraviglia, ricordano le produzioni grafiche coeve dell'artista ed in particolare l'*Andromeda* di Chatsworth (cat. 144) atteggiata in un analoga, seppur più sensuale, espressione del volto.



**101.**

**Madonna con Bambino**

Matita nera, matita rossa, 153 x 123 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in alto a sinistra, a penna: “94. La Natio...”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 2207); in basso a destra timbro Musée du Louvre (L. 1899).

*Provenienza*

Cabinet du roi.

*Cronologia*

1593-1595.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2968.

Il foglio è, forse, una prima idea per il gruppo della Vergine e il Bambino della *Sacra famiglia* del Musée Fabre di Montpellier (1593-1595; Röttgen, 2002, p. 267, cat. 48; **fig. a**). La datazione proposta da Herwarth Röttgen per questo dipinto, collocabile non oltre la prima metà degli anni '90 del Cinquecento, pare appropriata anche per il foglio del Louvre. Le teste rotonde del piccolo Gesù e di Maria, dalle bocche piccole e pronunciate, gli occhi sferici e leggermente aggettanti, sono elementi che caratterizzano la fisionomica dei personaggi arpineschi di questi anni.



**Fig. a**





**102.**

## **Trasfigurazione di Cristo**

Matita rossa, 254 x 199 mm.

### *Iscrizioni*

Sule verso, al centro, a matita: “N. d’ordre 2929”, “nouveau 3028”.

### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886); a destra timbro Musée du Louvre (L. 2207).

### *Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

### *Cronologia*

1595-1600.

### *Bibliografia*

Röttgen, 1970, 1, p. 3-26; Röttgen, 1973, p. 160, cat. 121; Röttgen, 2002, p. 422, cat. 183.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2969.

Eseguito sul finire degli anni '90 del Cinquecento, questo seducente disegno a matita rossa fu impiegato dal Cesari un trentennio più tardi, quando servì per la *Trasfigurazione di Cristo*, dipinto riapparso sul mercato dell'arte negli anni '70 del secolo passato e poi acquistato dalla Ferens Art Gallery, dove oggi si trova. Già Herwarth Röttgen aveva messo in luce le differenze stilistiche tra il foglio parigino e il dipinto: la “freschezza e la leggerezza” del foglio del Louvre (Röttgen, 2002, p. 422-423, cat. 183) sono, infatti, lontane dalla maniera più asciutta e irrigidita che caratterizza, invece, il dipinto. Lo stesso Röttgen riconosceva nel quadro il dipinto che Giulio Mancini ricordava nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1621) in casa del Cavalier Vestini; pare che dello stesso soggetto esistessero altre repliche, menzionate negli inventari di casa Barberini, delle quali oggi, tuttavia, abbiamo perso le tracce (Röttgen, 2002, p. 422-423, cat. 183).

Possiamo immaginare che Giuseppe avesse ricevuto la commissione per il quadro e preparato l'abbozzo della composizione trent'anni prima della sua esecuzione – com'era successo per la tavola della cappella Glorieri in Santa Maria in Vallicella – oppure che il disegno fosse stato eseguito in vista di un dipinto mai realizzato ed impiegato, ad anni di distanza, per la (presunta) *Trasfigurazione Vestini*, che per ragione stilistiche è da collocare cronologicamente, attorno al 1620. Non stupisce che il disegno fosse stato riutilizzato a distanza di tempo; assai frequentemente, infatti, Giuseppe Cesari si serviva di vecchi studi impiegati per portare a termine commissioni lasciate in sospeso oppure per velocizzare i tempi di consegna d'incarichi accettati ex novo.

La linea libera e filante della matita rossa, i corpi agili dei due profeti che affiancano il Cristo, e la morfologia dei volti delle figure, sono caratteristiche proprie della produzione grafica del Cesari di fine secolo. Il foglio, infatti, è prossimo ai disegni preparatori per gli affreschi della sagrestia della certosa di San Martino, ai *Due apostoli sdraiati* (cat. 123), ad esempio, o ai *Due apostoli dormienti*, entrambi al Louvre (cat. 124), entrambi databili attorno al 1596.

Il foglio rivela alcuni ritocchi, utili a mettere appunto le pose dei personaggi, le gambe del Cristo, ad esempio, o quelle degli apostoli, moltiplicate nel tentativo di trovare la posizione più efficace nell'incastro delle tre figure che, accecate dalla nuvola luminosa che avvolge Gesù trasfigurato sulla cima del monte Tabor, sono cadute a terra colte da un moto di inatteso spavento.



**103.**

**Il ritrovamento della lupa.**

Penna, inchiostro bruno, acquerellature brune, 242 x 408 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (1886a).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Van Tuyll, 2008.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 9732.

Creduto dapprima opera di Salvator Rosa, il disegno è stato giustamente ricondotto al Cesari da Carel Van Tuyll che ha rintracciato il foglio tra quelli catalogati al Louvre sotto il nome dell'artista napoletano. Il disegno è la prima idea per l'affresco con il *Ritrovamento della lupa*, dipinto nel 1596 sulla parete corta del salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. La genesi dell'affresco impiegò il Cesari nell'elaborazione di numerosi disegni attraverso i quali si può seguire il modificarsi continuo di questo primo abbozzo. Nel disegno del Louvre, infatti, la scena è costruita simmetricamente attorno alla lupa e ai due gemelli, con gli astanti disposti a semicerchio attorno ad essa, quasi a voler ripetere l'usuale assetto che ci si aspetterebbe per un'*Adorazione dei pastori*, come quella, ad esempio, che il Cesari terminava nello stesso 1596 per la cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via. Dall'affresco della cappella Aldobrandini il Cesari recuperò l'idea per la figura di Faustolo che tra le altre spicca sulla sinistra in primo piano, mentre avanza verso il rinvenimento della lupa e dei gemelli alzando il braccio sinistro in atto di stupore, proprio come il pastore dell'*Adorazione Aldobrandini* da cui l'artista trasse spunto per la quasi totalità dei personaggi raccolti attorno al prodigioso ritrovamento. L'assetto di pura simmetria di questa composizione sarà rimaneggiato fino a raggiungere la versione definitiva che vediamo in un progetto a matita rossa oggi in collezione privata (cat. 104). L'unico dettaglio a rimanere invariato fino all'esecuzione dell'affresco è il gruppo centrale della lupa che allatta Romolo e Remo ispirata, come giustamente ha fatto notare Carel Van Tuyll, ad una moneta coniata nel 297 a. C., di cui un esemplare è conservato presso i Musei Capitolini di Roma (Roma, Musei Capitolini, Inv. Med00104).

Il disegno è eseguito a penna ed inchiostro, tecnica che il Cesari utilizzò raramente e per lo più nella sua fase giovanile. Conosciamo tuttavia un altro schizzo, eseguito con lo stesso tratto corsivo e guizzante del disegno qui presentato, che può essere facilmente accostato all'abbozzo del Louvre, ossia il progetto iniziale per la *Madonna del Rosario con San Domenico e i supplici*, anch'esso a Parigi (cat. 22), pala d'altare destinata alla compagnia del Rosario di Cesena che l'aveva commissionata al pittore nel 1589 e che la ottenne, tuttavia, solo nel 1601.



**104.**

**Il ritrovamento della lupa.**

Matita rossa, 327 x 453 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Mercato d'arte newyorkese.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Aldega-Gordon, 15 gennaio – 30 marzo 1992, 15 aprile – 31 maggio 1992, lotto 22; Röttgen, 2002, p. 294, cat. 63a.

Collocazione attuale sconosciuta.

Questo grande disegno a matita rossa è il progetto di presentazione per l'affresco con il *Ritrovamento della lupa*, il primo dei sei dipinti realizzati per la decorazione del Salone del Palazzo del Campidoglio commissionati al pittore dai conservatori capitolini nel 1596.

La scena era stata inizialmente concepita secondo uno schema diverso rispetto a quello che vediamo nel disegno a matita rossa; lo dimostra, infatti, uno schizzo a penna del Museo del Louvre, restituito al Cesari da Carel Van Tuyll, che lo recentemente ha rintracciato tra i fogli di Salvador Rosa (cat. 103). Se nel foglio del Louvre il Cesari aveva immaginato di stringere il gruppo degli astanti attorno alla lupa e ai due gemelli Romolo e Remo, nella versione finale il pittore preferì una soluzione completamente diversa: lo spazio respira d'inedita ampiezza e i personaggi si disperdono nella radura disegnata dal Cesari quasi fosse una scena teatrale, che si sviluppa verso il fondo scandita dalle quinte laterali, la casupola e la collina sulla destra, i gruppi di alberi sulla sinistra. Resta invariato, invece, rispetto al disegno francese, il gruppo della lupa che allatta Romolo e Remo del quale il Cesari aveva studiato almeno una soluzione alternativa, come dimostra un disegno a matita nera dell'Albertina di Vienna (cat. 112).

Rispetto alla versione a fresco, il progetto finale per il *Ritrovamento della lupa* presenta qualche lieve modifica: manca, ad esempio, il pastore che entra in scena correndo sulla destra della composizione e la scenetta con le contadine che preparano il formaggio sulla soglia della capanna di legno alle spalle della lupa e dei pastori è arricchita, nel dipinto, con l'aggiunta di alcune figure.

Mirabile è nel disegno la cura con cui è eseguita la veduta della valle che si distende piana fino al fondo per poi crescere sui lati a formare due collinette. Il tratto deciso della matita rossa delinea l'atmosfera appena fumosa del cielo, i ciuffi d'erba del primo piano e le foglie degli alberi, dando vita ad un ideale paesaggio bucolico. È questa la stessa delicata attenzione che il Cesari pone nel delineare il *Paesaggio fluviale* di Avignon, a due matite, che probabilmente va collocato cronologicamente a poca distanza dal disegno preparatorio per l'affresco capitolino, databile a ridosso della commissione, tra il 1595 e il 1596.



**105.**

**Studio per una maschera grottesca**

Penna, inchiostro bruno, 155 x 125 mm.

*Iscrizioni*

Sulla cornice, a penna: "Collection du Marquis de Bailleul"; sul verso del foglio di supporto, a penna: "Buonarroti (Michael-Angelo) né au .... / De Caprèse (territoire d'Arezzo) en 14>4 mor **[tagliato]** / en 1564. Elève de Fr. Granacci, puis de Gir**[tagliato]** / Dessin acheté 300 f à Londres le 1er Novembre / 1860. / h = 0, m 154 l = 0, m 129 / (Collection William - Young - Ottley) / (Collection Woodburn de Londres)/ Michel-Angelo Buona **[tagliato]**".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Young William Ottley (1771 - 1836); Samuel Woodburn (1786 - 1853); Jean Cantacuzène (1863-*id.* 1934); Marquis de Bailleul (nato nel 1855 ca.).

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il disegno, secondo le annotazioni sul verso, faceva anticamente parte della collezione di William Young Ottley, messa in vendita a Londra e messa in vendita al principio dell'Ottocento (nel 1804, nel 1807 e, infine, nel 1814). Acquistato dal mercante d'arte inglese Samuel Woodburn, il disegno entrò nella collezione del marchese di Bailleul, come suggerisce il cartiglio apposto sulla cornice entro la quale è inquadrato il foglio.

Creduto di Michelangelo, come indicano le iscrizioni sul verso, il foglio è, in realtà, un primo pensiero di Giuseppe Cesari. La tecnica con cui fu eseguita questa maschera grottesca, rara nell'insieme del *corpus* grafico dell'artista, dovette convincere i dilettanti d'arte ad attribuire il disegno a Michelangelo. La costruzione della figura secondo tratti ordinati e paralleli, stesi a penna sulla superficie del foglio, infatti, ricorda la maniera a penna del Buonarroti. Il Cesari possedeva numerosi disegni di Michelangelo, come Gaburri racconta nella biografia del pittore (si veda il paragrafo 3.3 di questo lavoro, *La collezione personale di disegni di Giuseppe Cesari*) e sia Giuseppe che suo fratello Bernardino ebbero accesso ai disegni più rari del maestro. Nella collezione reale di Windsor Castle, ad esempio, esiste una copia di Bernardino Cesari tratta dal famoso disegno di Michelangelo con gli *Arceri* (Windsor, Windsor Castle, Inv. 12778).

Il disegno che qui presentiamo con la corretta attribuzione a Giuseppe Cesari doveva far parte di un disperso taccuino d'appunti su cui l'artista annotava idee da sviluppare. Abbozzata l'idea sul foglio, essa veniva in un secondo momento rielaborata e rifinita con le matite: il disegno a due tinte, infatti, oggi nella collezione di Robert Loper, e pubblicato per la prima volta da Herwarth Röttgen nel catalogo della mostra dedicata a Giuseppe Cesari nel 1973 (Röttgen, 1973, p. 158, cat. 112; Röttgen, 2002, p. 294, cat. 63l; cat. 106), è in diretto rapporto con il nostro disegno a penna.

Entrambi erano destinati alla decorazione della bordura che inquadra i sei affreschi del Salone grande di Palazzo dei Conservatori in Campidoglio alla quale Giuseppe Cesari era stato chiamato a lavorare nel 1596; la maschera grottesca del nostro disegno pare riconoscersi nelle tante teste dipinte sullo sfondo rosso scuro della bordura che incornicia la porta d'ingresso al salone: il capo calvo, gli occhi scavati e contratti in un'espressione accigliata, i baffi folti e la barba separata in due ciuffi.





**106.**

**Studio per una maschera grottesca**

Matita nera, matita rossa, 210 x 190 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "Di Gioseppe Arpino"; sul foglio di supporto, al centro, a penna: "Cav.r Giuseppe".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Marchese del Carpio (?); Sir John Witt; Robert Loper.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Sotheby's, New York, 14 gennaio 1987; Sotheby's, Londra, 19 febbraio 1987, lotto 249; Röttgen, 1973, p. 158, cat. 112; Röttgen, 2002, p. 294, fig. 631.

Collezione Robert Loper.

La scritta che corre lungo il bordo inferiore del foglio è prossima, se non identica, a quella dei disegni un tempo appartenuti alla collezione del marchese del Carpio di cui, forse, anche il disegno che qui presentiamo faceva un tempo parte. Pubblicato per la prima volta da Herwarth Röttgen in occasione della mostra romana dedicata al Cavalier d'Arpino (1973), il foglio si trova oggi nella collezione Robert Loper.

Eseguito a due tinte, il disegno è il prototipo per una delle maschere che decorano la bordura che incornicia i sei affreschi del salone di Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. La deformazione grottesca del volto, la bocca larga dalla dentatura ferina, il naso leonino, le sopracciglia grosse e ricurve e le corna caprine che coronano il capo, sono elementi ricorrenti di questo genere di figura. Altri due fogli analoghi al nostro sono oggi noti: il primo eseguito a doppia matita (cat. 106), l'altro, invece, a penna (cat. 105); quest'ultimo ricorda in alcuni dettagli, come la barba ricciuta e sottile, gli occhi grandi e incavati sotto le sopracciglia spesse e il tratteggio regolare del *medium* disegnativo, il disegno della collezione Loper.



Carlo Giuseppe.

**107.**

**Maschera grottesca**

Matita nera, matita rossa, 183 x 138 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: "233".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Sotheby's, Londra, 4 luglio 1988.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il foglio presenta la numerazione che ritroviamo sui disegni della vendita Christie's del 15 aprile 1980 quando dalla casa d'aste fu presentato un album di opere di varia autografia, sciolto in occasione della vendita. La maggior parte dei fogli erano riconducibili a una grafia di forte impressione arpinesca, e alcuni di essi spettavano alla mano dello stesso artista. Nel catalogo di vendita il foglio che qui presentiamo non era illustrato ma è probabile che si tratti del numero 233, citato genericamente al lotto 86 all'interno di un gruppo miscelaneo di ben 14 fogli raffiguranti diversi studi di teste. Il 233 fu ritenuto da Herwarth Röttgen lavoro del Cesari, ma ignorato dallo studioso nella monografia dedicata all'artista nel 2002.

Riteniamo che il foglietto, di buona fattura, possa essere un appunto per una delle teste grottesche della bordura che inquadra gli affreschi di palazzo dei Conservatori in Campidoglio.



**108.**

**Nudo maschile visto da tergo**

Matita rossa, 299 x 142 mm.

*Iscrizioni*

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Richard Houlditch (L. 2214); in basso a destra timbro Fondazione Horne (L. 1266c).

*Provenienza*

Richard Houlditch (†1736); Herbert Percy Horne (1864-1916).

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Rossi, 1967, p. 164; Röttgen, 1973, p. 158, cat. 108; Röttgen, 2002, cat. 63h.

Firenze, Fondazione Horne, Inv. 5581.

Il foglio, tradizionalmente ascrivito al Cavalier d'Arpino, è il disegno preparatorio per la figura della statua reggi sipario che compare sulla destra dell'affresco capitolino con il *Ritrovamento della lupa*. Il disegno dovette essere eseguito attorno al 1596 quando il Cesari ricevette la commissione per la decorazione del Salone del Palazzo dei Conservatori mettendosi subito a lavoro e portando a termine entro l'anno il primo dei dipinti. Nell'affresco la figura compare con qualche lieve modifica: cambia, infatti, la posizione delle gambe, incrociate in senso inverso, e della testa, rivolta verso l'alto e non a terra come si vede, invece, nel disegno, nonché la posizione del bacino, più fermo nel foglio fiorentino e vivacizzato, invece, da un femminile ancheggiare nella definitiva redazione a fresco.



**109.**

**Nudo maschile che sostiene una tenda e un putto**

Matita nera, 278 x 161 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra: "Giuseppino 1590".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Peter Lely (L 2092).

*Provenienza*

Sir Peter Lely (1618-1680).

*Cronologia*

1595-1596.

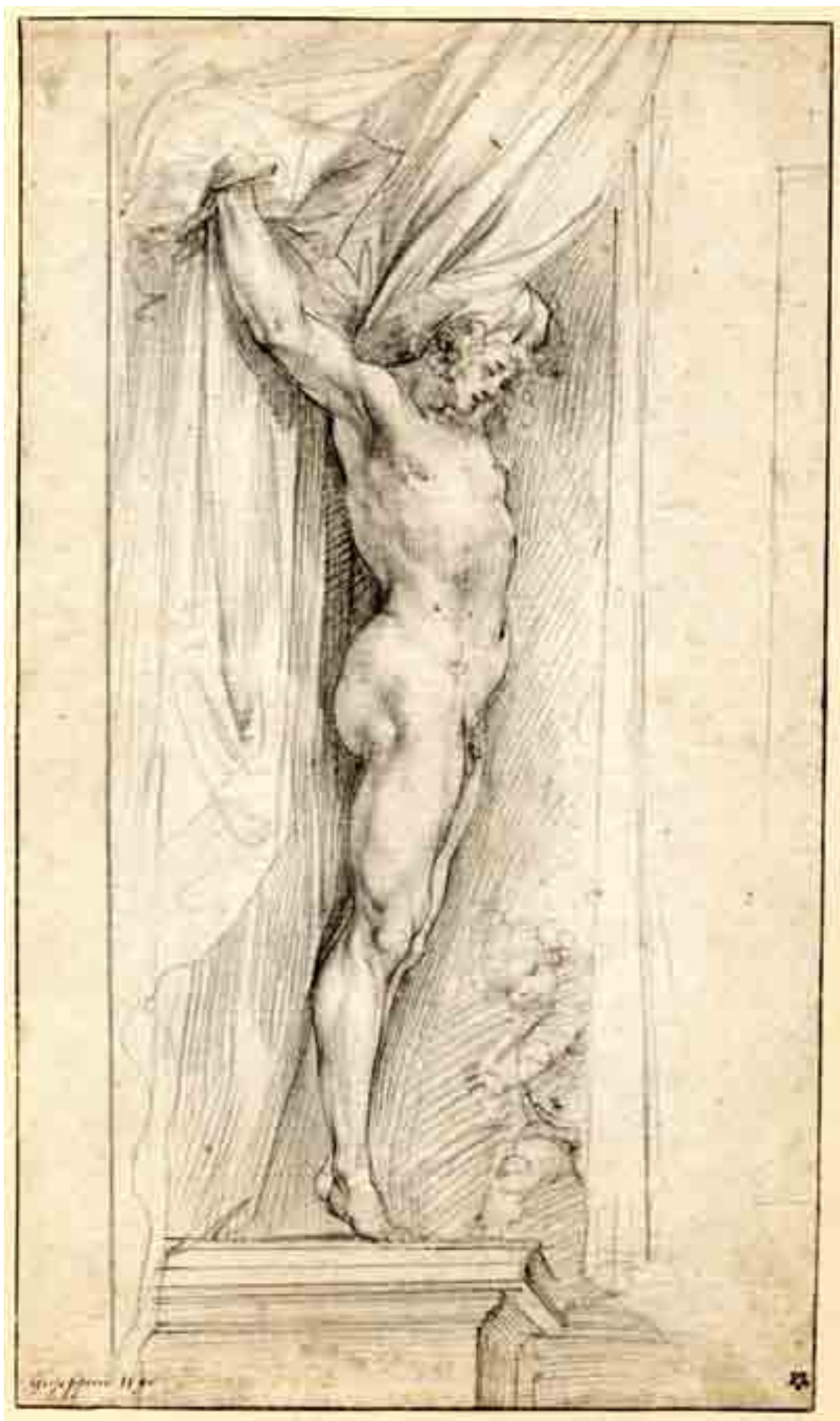
*Bibliografia*

Gere, 1971, tav. XXXVI; Gere, Pouncey, 1983, vol. I p. 31, cat. 22; vol. II, tav. 20; Röttgen, 1973, p. 158, cat. 108; Röttgen, 2002, p. 293, cat. 63f.

Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings, Inv. Pp. 4-38.

Il disegno che un tempo apparteneva a Sir Peter Lely fa oggi parte del gruppo di autografi del Cavalier d'Arpino della collezione grafica del British Museum. L'iscrizione che corre sul bordo inferiore sinistro del foglio, probabilmente seicentesca, conferma l'attribuzione attuale e propone una data, il 1590, prossima alla reale esecuzione del foglio. Esso, infatti, è il progetto per una delle figure del *Ritrovamento della lupa*, primo affresco eseguito da Cesari nel salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. L'affresco fu immaginato come un grande arazzo appeso al muro al di là di un sipario rosso sostenuto sui lati da due statue dorate. Il disegno del British Museum rappresenta la finta statua di sinistra accompagnata da un putto. Nel foglio londinese, tuttavia, il putto si sporge intimidito dal bordo dell'arazzo, mentre nell'affresco appare in primo piano con lo stemma su cui si legge la sigla "S.P.Q.R". La finta statua dorata che sorregge il tendone è evidentemente ispirata al *Marsia scorticato*, celebre scultura ellenistica che all'epoca del Cesari a Roma si poteva ammirare in diversi esemplari. La tensione muscolare delle gambe e dello sterno in un forzato allungarsi in verticale e la posizione inclinata del capo che permette alla figura di sorreggere il sipario, infatti, rivelano l'osservazione del modello antico.







## 110.

### **Putto su una nuvola con banderuola**

Matita nera, 212 x 127 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: "1533"; In basso a destra, a penna: "Cavalier Gi...".

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro Galleria degli Uffizi (L. 930).

#### *Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

#### *Cronologia*

1595-1596.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 158, cat. 111; Röttgen, 2002, cat. 63g.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inv. 1533 Orn.

Una prima idea per il putto che nel *Ritrovamento della Lupa* in Campidoglio accompagna la statua che sostiene il sipario compare nel disegno del British Museum, illustrato al numero precedente (cat. 109); nel foglio inglese il putto, che si sporge timidamente dal bordo dell'arazzo, è appena abbozzato. Il foglio degli Uffizi che qui presentiamo mostra, invece, la versione definitiva della figura.

L'affresco capitolino può essere considerato il punto d'avvio della maturazione artistica di Giuseppe Cesari che, abbandonati i modi baroccheschi, è pronto a recuperare e reinterpretare la pittura di Raffaello. Il primo dei dipinti del ciclo capitolino, infatti, è intessuto di citazioni raffaellesche e, a guardar bene, anche il putto degli Uffizi, dal ventre leggermente rigonfio e spinto in avanti, deriva da una celebre composizione dell'urbinate, e mi riferisco al Cristo infante che tende le braccia alla Vergine nella *Sacra famiglia* dipinta da Raffaello nel 1518 per il re di Francia Francesco I e che il Cesari doveva conoscere attraverso le numerose riproduzioni a stampa dell'opera.



**111.**

**Due putti con banderuole con la scritta “SPQR”**

Matita rossa, 202 x 155 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro “Cav.re d’Arpino”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro W. F. E. Gurley (non menzionato dal Lugt).

*Provenienza*

Puttick e Simpson (1915); W. F. E. Gurley; The Eleonora Hall Gurley (1831-1903).

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 158, cat. 109; Röttgen, 2002, cat. 63i.

Chicago, The Art Institute. Inv. 22683.

Come numerosi altri disegni del Cavalier d’Arpino, oggi per lo più conservati al Kupferstichkabinett di Berlino, anche questo faceva parte della raccolta dell’anonimo collezionista che era solito annotare sul foglio, in eleganti lettere corsive, il nome dell’autore del disegno.

Il foglio è uno studio, mai utilizzato, per i puttini che ornano il bordo del *Ritrovamento della lupa* in Campidoglio. Cesari studiò diverse soluzioni per le figure degli angioletti, come dimostrano il disegno con un *Nudo maschile che sorregge* una tenda del British Museum (cat. 109), oppure il *Putto in corsa con banderuola* degli Uffizi (cat. 110). Il disegno di Chicago, che presenta alcuni pentimenti, come il braccio del putto più piccolo, si contraddistingue per la forza del tratto e la freschezza del segno che delinea con vigore i corpi dei due angioletti.

Il foglio fu utilizzato come prototipo per una copia eseguita dallo stesso autore in controparte, oggi conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Marsiglia (cat. 232).



## 112. La lupa con Romolo e Remo

Matita nera, 157 x 173 mm.

### *Iscrizioni*

Sul verso del supporto, in basso al centro, a matita: "... C. Roncalli P Pouncey"; sul verso del supporto, in basso al centro, a matita: "Giuseppe Cesari gen. Cav. d'Arpino".

### *Timbri*

In basso a destra: timbro Graphische Sammlung Albertina (L. 174).

### *Provenienza*

Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

### *Cronologia*

1595-1596.

### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 159, cat. 113; Birke, Kertész, 1992, vol. I, pp. 400-401, cat. 767; Röttgen, 2002, p. 293, cat. 63b.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 767.

In entrambi i progetti noti per il *Ritrovamento della lupa* – lo schizzo a penna del Louvre (cat. 103) e il disegno più finito, a matita rossa, in collezione privata (cat. 104) – il gruppo centrale con la lupa e i due gemelli compare senza alcuna modifica. Esso fu ispirato, come ha fatto notare giustamente Carel Van Tuyll (Van Tuyll, 2008), ad una moneta antica di cui un esemplare è conservato ai Musei capitolini di Roma (Roma, Musei Capitolini, Inv. Med00104). Cesari tuttavia nel corso dell'elaborazione del primo degli affreschi del Salone di Palazzo dei Conservatori dovette pensare ad un'alternativa iconografica per il gruppo della lupa con Romolo e Remo che annotò con tratto deciso sul foglio di Vienna. L'invenzione, poi abbandonata, gioca sul movimento del volto della lupa e di uno dei gemelli che per un attimo incrociano gli sguardi mentre l'altro è intento a cercare la mammella della madre adottiva. Il dorso della lupa, solo abbozzato all'altezza delle zampe posteriori, è curiosamente interrotto da una mano che parrebbe chiudersi a stringere il manico di un bastone in cui riconosciamo quella del pastore più anziano che accompagna Faustolo verso il luogo del miracoloso ritrovamento e che nell'affresco compare oltre la spalla del pastore rivolto frontalmente allo spettatore.

Presso la Galleria Estense di Modena esiste una copia del disegno dell'Albertina con alcune varianti. Il disegno, eseguito a penna ed inchiostro, è piuttosto tardo e di bassa qualità (Modena, Galleria Estense, Inv. 1245).



**113.**

**Un pastore appoggiato a un bastone**

Matita nera, 217 x 143 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, a penna: “? / 2 / p. 28 / LA (?). 4”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Lionel Lucas (L. 1733a).

*Provenienza*

Jonathan Richardson Senior (1665-1745); Lionel Lucas (1822-1862); Janos Scholz (nato nel 1903).

*Cronologia*

1594-1596 ca.

*Bibliografia*

New York, 1973-1974, pp. 18-21, cat. 14.

New York, Pierpont Morgan Library, Inv. 1979.47.

Il foglio della Pierpont Morgan Library di New York rappresenta un giovane a torso nudo, appoggiato al bastone e col gomito ad un ripiano. Il cappello di paglia, il respiro trattenuto dallo stupore e lo sguardo curioso rivolto in basso farebbero pensare che il disegno di New York rappresenti un personaggio per un' *Adorazione dei pastori*. Il foglio, tuttavia, non corrisponde a nessuna opera pittorica del Cesari ad oggi conosciuta. Il tratto sicuro e vivo, la costruzione dei volumi e delle ombre che plasmano il corpo attraverso l'uso attento di un tratteggio regolare, e il caratteristico volto maschile ricorrono nei disegni realizzati dal Cesari nel pieno degli anni '90.

Nel 1596 il pittore portava a termine i due affreschi con l' *Adorazione dei pastori* e l' *Adorazione dei magi* iniziati due anni prima sulle pareti della cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via a Roma. Il giovane pastore del disegno di New York assomiglia a uno dei personaggi maschili dell' *Adorazione dei pastori* Aldobrandini (a sinistra), della cui figura il foglio di New York potrebbe rappresentare una prima idea, poi scartata. Il giovane del disegno newyorkese coincide con più precisione, però, alla *silouhette* di uno dei pastori abbozzati a penna e acquarello nel primo dei progetti per il *Ritrovamento della lupa* (cat. 103).

È probabile che la stessa idea per la figura del pastore appoggiato al bastone fosse utilizzata dal Cesari, impiegato contemporaneamente a numerosi lavori, nella progettazione di dipinti diversi, come l' *Adorazione* per la cappella di Santa Maria in Via e il *Ritrovamento della lupa* del palazzo capitolino.





**114.**

**Studio per il gruppo di Faustolo e i pastori**

Matita nera, matita rossa, 364 x 249 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "Del Cav. Giosepo/ 3. / 43"; in alto, sul foglio di supporto, a penna: "51"; sul foglio di supporto, in basso al centro, a matita: "D'Arpino", sul foglio di supporto, in basso a sinistra, a matita: "V. riproduzione mulinari N. 477 stampe in volumi".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1595.-1596.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11248 F.

Il disegno del Louvre rappresenta, forse, una prima idea per il gruppo di *Faustolo e i pastori*. Del foglio esiste una replica, probabilmente opera della bottega del Cesari, conservata all'Albertina di Vienna (Vienna, Graphische Sammlung Albertina. Inv. 762). Il foglio viennese, eseguito in controparte, e probabilmente qualche anno più tardi rispetto al prototipo degli Uffizi, è cedevole in molte parti, nelle gambe, ad esempio, o le mani dei personaggi.



**115.**

**Studio per un pastore**

Matita rossa, 265 x 190 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso: "Joseph Arpinas".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Pescarmona, 1984, fig. 1.

Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. 274.

Il pastore del disegno di Brera è l'ultima redazione della figura che, in primo piano nel *Ritrovamento della lupa*, affresco realizzato dal Cesari nel 1596 nel salone grande del Palazzo dei Conservatori, corre verso il miracoloso ritrovamento dei due gemelli Romolo e Remo e della loro madre adottiva.



**116.**

**Faustolo e un pastore**

Matita rossa, 221 x 207 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 293, cat. 63c; Roma, 2008-2009, pp. 50-51, cat. 12;

Weimar, Kunstsammlungen, Inv. KK 7789.

È indubbio che nell'affresco con il *Ritrovamento della Lupa*, primo del ciclo di Palazzo dei Conservatori, il gruppo di Faustolo e dei pastori in primo piano sia il punto di maggiore interesse della scena e sul quale Giuseppe Cesari lavorò accanitamente. Il disegno di Weimar rappresenta lo stadio finale di questa progettazione. Cesari studia la figura del pastore Faustolo, qui inquadrato di spalle, ispirata all'immagine del giovane che nella *Scuola di Atene* di Raffaello entra in scena correndo.

L'invenzione di questo studio, connotato dal contrapporsi del dorso scoperto del giovane al corpo vestito dell'anziano pastore che lo accompagna, fu ripetuta, in controparte, in un disegno oggi a Zurigo (cat. 117).



**117.**

**Faustolo e un pastore, II**

Matita rossa, 219 x 180 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595.1596.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 293, cat. 63d.

Zurigo, Kunsthaus, Inv. A.B. 955.

Il disegno è una replica controparte del disegno di Weimar (cat. 116).





**118.**

**Studio per il busto di un pastore**

Matita nera, 185 x 140 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595-1596.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 293, cat. 63e; Calenne, 2010, p. 91, fig. 36.

Digione, Musée Magnin, Inv. F 1005.

Catalogato un tempo come artista anonimo del secolo XVIII, il disegno del Museo Magnin di Dijon fu ricondotto a Giuseppe Cesari da Pierre Rosenberg.

Il foglio è lo studio per la figura di uno dei pastori che accompagnano Faustolo verso i due gemelli, Romolo e Remo, allattati dalla lupa nel primo degli affreschi del salone principale del Palazzo dei Conservatori. Il foglio è dunque databile tra il 1595 e il principio dell'anno successivo, quando il Cesari, ottenuta la commissione, dovette cominciare a lavorare all'affresco.



**119.**

**Uomo stante visto da tergo nell'atto di indicare**

Matita rossa, 235 x 128 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: "Cav. Giuseppino"; sul verso, in alto: "Zc 30/ Zl 5/ D 14/ 12".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Thomas Hudson (L. 2432); in basso a sinistra: timbro Joshua Reynolds (L. 2364); in basso a sinistra: timbro Prosper Henry Lankrink (L. 2090) in basso a destra: timbro Peter Lely (L. 2092); in basso a destra: timbro Jonathan Richardson (L. 2183); in basso a destra: timbro A. C. de Poggi (L. 617).

*Provenienza*

Peter Lely (1618-1680); Prosper Henry Lankrink (1628-1692); Jonathan Richardson, Sr. (1665-1745); Thomas Hudson (1701-1779); Joshua Reynolds (1723-1792); Poggi († 1836 ca.).

*Cronologia*

1595-1596 ca.

*Bibliografia*

Zentai, 1998, p. 162, cat. 65.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 2145.

Passato attraverso alcune delle più importanti collezioni di grafica del mondo, il disegno per un certo periodo dovette trovarsi, come testimonia la montura dorata, nella raccolta Richardson assieme alla *Vergine con Bambino* del British Museum, opera da noi qui considerata come lavoro della bottega, e non disegno originale, dell'arpinate (si veda il catalogo delle opere rifiutate). Su entrambi i disegni compare l'iscrizione, redatta dalla stessa mano, arrecante l'antica attribuzione a Giuseppe Cesari ("Cav. Giuseppino").

Il disegno, creduto da Frigyes Antal opera di un artista vicino a Parmigianino (Zentai, 1998, p. 162), è, invece, uno degli esempi più caratteristici dell'opera grafica di Giuseppe Cesari, della fine degli anni '90 del Cinquecento.

Il disegno di Budapest, memore degli studi a matita rossa di Raffaello e di Francesco Salviati, raffigura un uomo in tunica e berretto frigio; assai simile, per tecnica esecutiva ed iconografia al disegno con *Due uomini stanti, visti di profilo nell'atto di camminare* del Städelches Kunstinstitut di Francoforte (cat. 146), ma, rispetto a quest'ultimo, di qualche anno precedente.



**120.**

**Paesaggio fluviale**

Matita nera, matita rossa, 300 x 195 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Marcel Puech (non classificato in Lugt).

*Provenienza*

Marcel Puech.

*Cronologia*

1595-1597.

*Bibliografia*

Beguin, Di Giampaolo, Malgouyres, 1998, p. 108, cat. 54.

Avignone, Musée Calvet, Inv. 996-7-269.

Il foglio fu riconosciuto come opera di Giuseppe Cesari grazie a Julian Stock che suggerì l'attribuzione del disegno a Marcel Puech.

Nonostante si conoscano solo altri due disegni di paesaggio in tutta l'opera di Giuseppe Cesari (ne presentiamo un terzo nella sezione del catalogo che riguarda le proposte di attribuzione), il foglio di Avignon è senza dubbio da riconoscere come opera originale dell'artista. Gli altri disegni di paesaggio di certa autografia, anch'essi eseguiti a matita, sono oggi conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino, uno raffigura una veduta dell'antico porto di Ripa Grande a Roma, l'altro una veduta fluviale (cat. 140, 140 bis). L'attività di paesaggista di Giuseppe Cesari è del tutto sconosciuta, tuttavia i brani paesaggistici di alcuni dipinti, paiono eseguiti con tale maestria da farci pensare che l'artista doveva comunque dedicarsi allo studio di questo genere pittorico. Abbiamo notizia, inoltre, di due dipinti di paesaggio, oggi perduti, menzionati nell'inventario della famiglia Montalto (si veda il paragrafo *Vedute di paese, racconti di figura* del nostro lavoro).

Simile al paesaggio che corre sul fondo della *Fuga in Egitto* della Galleria Borghese (Roma, galleria Borghese, Inv. 231), il disegno di Avignone trova un'approssimativa collocazione cronologica attorno all'ultimo decennio del XVI secolo, nel momento certamente più creativo dell'artista. La costruzione del paesaggio attraverso "isole" di tratti paralleli e reticolati lineari e composti, ricorda la genesi di tutti i disegni a matita del Cesari, eseguiti secondo questa stessa tecnica.





**121.**

**Putti in volo**

Matita nera, 209 x 152 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Giuseppe”; in basso a sinistra, a matita: “1534”; sul verso, a matita “Cav Arpino”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro degli Uffizi (L. 930).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1596.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 159, cat. 115; Röttgen, 2002, p. 297, cat. 64b.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1534 Or.

Su uno stesso foglio il Cesari disegna quattro figurette di putti in volo, ognuna delle quali, singolarmente, fu destinata ai diversi tondi che scandiscono la decorazione della volta della sagrestia della certosa di San Martino a Napoli (**fig. a**). Da questa prima, leziosa, invenzione, memore delle figure viste di sotto in su dei fratelli Alberti, Arpino ricavò un secondo foglio di studi, quest’ultimo a due tinte, conservato presso il Museo Gustave Moreau di Parigi (cat. 122).



**Fig. a**





**122.**

**Quattro putti in volo**

Matita nera, matita rossa, 195 x 145 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a matita rossa: “Cav.re d’Arpino”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Acquistato a Roma da Gustave Moreau (1826-1898).

*Cronologia*

1596.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée Gustave Moreau, Inv. 15113.

Appeso sopra il letto di una delle camere della casa-*atelier* di Gustave Moreau, a Parigi, il disegno, fu probabilmente acquistato dall’artista in uno dei suoi viaggi italiani. Moreau era stato in Italia nel 1841, quando aveva quindici anni, e qualche tempo dopo, tra il 1857 e il 1859. Nell’inventario manoscritto, redatto dall’artista nel 1884, Moreau ricordava il disegno appeso ad uno dei muri della camera della madre: “*Dessin à la sanguine du Cavalier d’Arpino, excellent dessin (ce sont des anges ou cherubins volant); chambre de maman au mur*” (L’inventario manoscritto è conservato presso il Musée Gustave Moreau di Parigi).

Si tratta di una versione in controparte e a doppia tinta di un disegno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 121); quest’ultimo, tuttavia, è più vivace, fresco, dalla scrittura più decisa. Il disegnetto di Parigi, probabilmente coevo o realizzato qualche anno dopo l’originale fiorentino, è probabilmente una copia ottenuta dal Cesari ricalcando il disegno prototipo.



**123.**

**Due apostoli dormienti**

Matita rossa, 238 x 204 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Guido”; in basso al centro, a penna: “guide”; sul verso del passe par tout (copia di un’antica iscrizione sul precedente montaggio): “Cavalier d’Arpino Certamente! Mario di Giampaolo”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys.

*Cronologia*

1596.

*Bibliografia*

H. Röttgen, p. 16; Röttgen, 2002, p. 297, cat. 64c.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 8903.

Disegno preparatorio per l’*Orazione nell’orto* dipinta dal Cesari sulla volta della sagrestia della Certosa di San Martino (Röttgen, 2002, p. 297, cat. 64.1, **fig. a**), il disegno del Louvre ricorda, nella condotta estemporanea e brillante, nella morfologia delle figurette dei due apostoli, alcuni degli studi a matita rossa più belli di Polidoro da Caravaggio, artista a cui il Cesari si ispirò a lungo, soprattutto nei primissimi anni di carriera.



**Fig. a**



**124.**

**Due apostoli sdraiati**

Matita nera, matita rossa, 181 x 310 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso del supporto, al centro, a penna: "2891", sul verso del supporto, al centro, a matita: "nouveau 3032".

*Timbri*

In basso a sinistra: Musée du Louvre (L. 2207); in basso a destra: Musée du Louvre (L. 1899).

*Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); entrato nel Cabinet du roi nel 1671.

*Cronologia*

1596.

*Bibliografia*

Röttgen, p. 16; Röttgen, 2002, p. 297, cat. 64d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2996.

Costruite entrambe su una traccia a matita rossa, le due figure furono perfezionate con la tinta nera. Altre due figurette, delle quali s'intravede l'ombra accanto ai personaggi raffigurati, erano previste nella composizione, ma furono eliminate in corso d'opera e ricoperte dalla fitta tramatura della matita nera che riempie lo sfondo scialbato del foglio.

I due personaggi del disegno parigino furono, probabilmente, concepiti in preparazione per gli affreschi della volta della certosa di San Martino, impresa alla quale li metteva giustamente in relazione già Herwarth Röttgen. L'uomo raffigurato sulla destra, infatti, corrisponde all'apostolo dipinto in primo piano nell'affresco che raffigura l'*Orazione di Cristo nell'Orto* (Röttgen, 2002, p. 297, cat. 64.1).



**125.**

**Nudo con lenzuolo funebre**

Matita rossa, 248 x 164 mm.

*Iscrizioni*

*Timbri*

Sul montaggio, in basso a sinistra: timbro C. D. Ginsburg (L. 1145), sul verso, sul montaggio, in basso a sinistra: timbro L. Hall Gurley (1230b).

*Provenienza*

Christian David Ginsburg (1831-1914); Leonora Hall Gurley (1831-1903).

*Cronologia*

1596.

*Bibliografia*

Joachim, McCullagh, 1979, p. 47-48, cat. 51, tav. 61; McCullagh, Giles, 1997, p. 83, cat. 105; Röttgen, 2002, p. 297, cat. 64e.

Chicago, The Art Institute, Leonora Hall Gurley Collection, Inv. 1922.472.

Il disegno entrò nella collezione dell'Art Institut di Chicago tra i disegni attribuiti ad Andrea del Sarto; Rafael Fernandez per primo propose il nome di Giuseppe Cesari come autore del foglio, attribuzione confermata da Jacob Bean e Herwarth Röttgen; quest'ultimo riconobbe il disegno come lo studio preparatorio per una delle figure della *Deposizione di Cristo* dipinta dal Cavalier d'Arpino in uno degli scomparti della volta della sagrestia della certosa di San Martino (fig. a).

Del disegno esiste una replica tarda e piuttosto debole, probabilmente eseguita dalla bottega del pittore, conservata presso il Rijkmuseum di Amsterdam.



**Fig. a**





126.

**Studio per Tullo Ostilio a cavallo (r); Un valariere alla carica, un soldato caduto (v).**

Matita rossa, dimensioni sconosciute.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita rossa: “Cav:re d’Arpino”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Collezione privata.

Questo foglio, come diversi altri disegni oggi per lo più conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino, faceva parte della raccolta grafica di un collezionista, probabilmente romano, ancora non identificato; la stessa scritta che indica il nome dell’artista, infatti, si trova su alcuni fogli attribuiti a Federico Zuccari, Giuseppe Garzi, e uno degli Allegrini. Non si conosce, tuttavia, la storia più recente di questo foglio, oggi in collezione privata.

Il disegno rappresenta l’idea per il protagonista dell’affresco della *Battaglia contro i Veienti e i Fidenati*, la scena più impressionante del ciclo dipinto dal Cesari per il Salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio tra il 1597 e il 1601. La figura di Tullo Ostilio e del suo destriero furono per Giuseppe Cesari oggetto di numerosi studi. Il condottiero romano, quasi un omaggio ai cavalieri dipinti da Raffaello nelle stanze (nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, nell’*Incontro di Attila e Leone Magno*, ad esempio, e, ovviamente, nella *Battaglia di Ponte Milvio*), si distingue nella folla della battaglia per la forza con cui Tullo leva il braccio d’improvviso, volgendosi verso l’esercito alle sue spalle, mentre il cavallo s’impenna proteso in avanti. È forte, in particolare a partire dalla metà degli anni ’90 del secolo, la dipendenza del Cesari dai modelli raffaelleschi. L’arpinate conosceva bene e studiava i disegni dell’urbinato di cui possedeva alcuni esemplari e non pare improbabile che il volgersi improvviso di Tullo sia stato ispirato da uno studio di Raffaello per l’*Incontro di Attila e Leone Magno* di cui oggi rimane una derivazione di bottega (Oxford, Ashmolean Museum, Inv. P. II. 645) in cui si può notare, a destra, uno dei cavalieri – poi eliminato nella versione definitiva del dipinto, ma studiato nel dettaglio in un disegno oggi a Francoforte (Francoforte, Städelches Kunstinstitut, Inv. 1797) – che, come il condottiero romano del Palazzo dei Conservatori, voltandosi d’improvviso, leva il braccio verso l’alto.

Se la posa di Tullo Ostilio è fissata in questo schizzo così come la vedremo nella versione definitiva, i personaggi di contorno, che pure compaiono nel disegno, verranno poi eliminati o modificati. Il soldato che, ginocchioni, punta la spada alla gola del nemico sarà conservato nell’affresco ma raffigurato in piedi, mentre il messaggero che, correndo, si avvicina a Tullo scomparirà nel dipinto per dare spazio al destriero e al cavaliere attorno ai quali Cesari crea uno

spazio semivuoto per permettere alla figura di trionfare sul garbuglio di corpi che occupa l'intero della scena. L'eroe romano Tullo Ostilio, contrapposto al cavaliere con la lancia, raffigurato nella parte sinistra dell'affresco, impegnò Cesari in una serie di studi che fissavano nel dettaglio la fisionomia del condottiero e del suo destriero. Il Kunstmuseum di Düsseldorf, ad esempio, conserva uno splendido studio per la testa di Tullo (cat. 131), e lo studio per il cavallo dell'eroe romano (cat. 128), mentre a Berlino si trovano una seconda versione del cavallo, identica a quella di Düsseldorf ora citata, ma forse replica tarda (cat. 227) oltre alla bella testa del destriero, a matita rossa e nera (cat. 135). Segnaliamo inoltre una replica della figura di Tullo già pubblicata da Röttgen come opera di bottega, presso il Philadelphia Museum of Art (cit. in Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67b).

Nell'insieme dei disegni a matita del Cesari, il tratto trasparente e corsivo di questo studio pare del tutto inusuale. Ma l'eccezionale qualità del foglio su cui la matita rossa scorre rapida quasi fosse l'inchiostro della penna a costruire le figure con grovigli di linee, testimonia l'autografia di questo foglio, rimasto fino ad oggi ancora inedito.

Il verso del foglio è ugualmente disegnato. Il retro del disegno è, infatti, occupato da un'idea mai realizzata nell'affresco ma pensata sicuramente per il dipinto capitolino. Con pochi tratti, Giuseppe Cesari descrive un cavaliere alla carica visto di scorcio, un soldato caduto e qualche figura di contorno, nonché la testa di un cavallo, sulla destra, in cui si può riconoscere una prima idea per la posizione della testa del destriero di Tullo Ostilio.





**127.**

**Studio per un cavaliere alla carica**

Matita nera, matita rossa, 447 x 353 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a matita: “Josepin”; sul supporto, in basso al centro, a matita: “Le Chev: Cesare D’Arpino”.

*Timbri*

In basso a sinistra: dell’Albertina (L. 174).

*Provenienza*

Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 400, cat. 765.

Vienna, Sammlung Albertina, Inv. 765.

Curiosamente non menzionato da Herwarth Röttgen nella monografia dedicata a Giuseppe Cesari, questo disegno si trovava un tempo nella collezione del duca di Sassonia, come testimonia l’elegante incorniciatura entro la quale è inquadrato il foglio.

Il disegno è da ricondurre all’affresco con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti ed i Fidenati* dipinto dall’arpinate nel Salone del Palazzo dei Conservatori tra il 1597 e il 1601. Il foglio, infatti, è lo studio per la figura di uno dei cavalieri che combattono in sella al proprio destriero sulla sinistra dell’affresco. Nel dipinto capitolino, tuttavia, il disegno di Vienna fu eseguito in controparte. Non è raro trovare nell’opera del Cesari disegni di cui lo stesso autore eseguì più versioni di una stessa “matrice” che veniva capovolta su un foglio diverso per provarne l’effetto in controparte. Di questa esercizio di stile, tipico dello studio del Cesari, rimangono numerosi esemplari, come le tre versioni dell’*Ercole e Anteo* (cat. 89, 90, 91) o le due varianti dei *Quattro putti in volo* (cat. 121, 122).

Lo stesso disegno fu utilizzato due volte all’interno dell’affresco capitolino: per il cavaliere di sinistra e per la figura del condottiero romano Tullo Ostilio, nella parte destra della scena. Il Cesari, infatti, si servì dello stesso disegno modificando lievemente la posizione del cavaliere: se nel foglio viennese il guerriero è ritratto nell’atto di sferrare un colpo di spada verso uno dei nemici, nell’affresco il re Tullo è rivolto ai suoi incitandoli alla carica. La rotazione della testa di Tullo fu fissata dal Cesari in uno splendido disegno a matita, oggi al Kunstmuseum di Düsseldorf (cat. 131) e la testa del destriero in uno studio conservato a Berlino (cat. 135).

Nel grande foglio viennese sono presenti tutti i dettagli mantenuti nei due cavalieri dell’affresco: l’impennarsi teatrale del cavallo, la bocca semiaperta e il crine al vento di questo, lo svolazzo del mantello di Tullo, il casco piumato e il gesto contratto con cui il re sprona il destriero.



**128.**

**Studio per un cavallo**

Matita nera, matita rossa, 423 x 295 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "5151".

*Timbri*

In basso al centro: Kunstakademie Düsseldorf (L. 2309).

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67c.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 317.

Il disegno di Düsseldorf è lo studio per il cavallo di Tullo Ostilio, l'eroe romano raffigurato sulla destra dell'affresco con la *Battaglia contro i Veienti e i Fidenati* nel Salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Dello stesso disegno esiste una copia, forse più tarda, conservata presso il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 227). Le linee che costruiscono il disegno di Berlino, infatti, paiono bloccate rispetto alla scrittura più spontanea che caratterizza il foglio di Düsseldorf.





**129.**

**Studio per una testa virile volta di profilo**

Penna, inchiostro bruno, 119 x 92 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra: "142"; in alto al centro, a penna: "Alla" (?); sul verso, in basso a destra, a matita rossa: "241", sul verso, al centro, a penna: "GFM".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Ted Pillsbury.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Sotheby's London, Old Master Drawings, 6 luglio 2005, lotto 238.

Collezione privata statunitense.

Venduto qualche anno fa a Londra presso la casa d'aste Sotheby's, il disegno figurava nel catalogo di vendita come opera di un anonimo artista bolognese del XVII secolo.

Il disegno, oggi in collezione privata statunitense, è di difficile lettura nel contesto dell'opera grafica del Cesari abituato a lavorare per lo più con le matite e solo raramente con la penna. I disegni a penna attribuiti con certezza all'arpinate, infatti, superano appena la decina e sono generalmente rifiniti ad inchiostro. Tuttavia il foglio qui presentato non è altro che un appunto, un ritaglio, forse, della pagina di un taccuino, schizzato rapidamente sulla carta ad immortalare il volgersi del volto di questo giovane dai capelli ricciuti che servì da prototipo per il soldato del disegno del Metropolitan Museum di New York, illustrato al numero successivo. Con il giovane del foglio newyorkese, infatti, il protagonista del disegno che qui presentiamo condivide, oltre alla posa, i tratti somatici che caratterizzano il viso dell'uomo: gli occhi aggettanti, la mascella forte, connotata dal prominente pomo d'Adamo e il mento proteso in avanti da cui paiono quasi zampillare i riccioli della barba che si attorcigliano crespi. Alla stessa maniera sono costruiti i riccioli scomposti della chioma che si attorcigliano vivaci quasi fossero delle molle.

Questo foglio può considerarsi quasi un *unicum* in questa fase dell'artista. Ricordano il nostro disegno lo *Studio per una maschera grottesca* (cat. 105) oltre al foglio già segnalato da Herwarth Röttgen come opera matura dell'arpinate da ricondurre all'affresco capitolino con *Numa Pompilio che istituisce il culto delle Vestali e dei sacerdoti*, eseguito negli ultimi anni di attività dell'artista (cat. 257). Dobbiamo immaginare che esistessero altri disegni come questi, perduti probabilmente perché ritenuti dai collezionisti schizzi di poco conto, semplici incunaboli e non opere da esporre o conservare gelosamente nella propria raccolta di grafica.



**130.**

**Testa di guerriero di profilo**

Matita rossa, 282 x 194 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Walter Baker; donato al museo nel 1972.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Virch, 1962, cat. 29; Bean, 1982, p. 60, cat. 47; Röttgen, 2002, p. 306, cat. 67k.

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1972.118.247.

Acquistato come opera della cerchia del pittore Jacques Bellange, il disegno fu restituito a Giuseppe Cesari da Philip Poncey che ne riconobbe l'autografia nel 1959. Non solo il movimento della matita sul foglio, ma anche la morfologia del viso del soldato descritto nel disegno newyorkese, infatti, corrispondono ai modi dell'arpinate che probabilmente realizzò questo studio per l'affresco con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*. Il disegno, mai tradotto in pittura, può essere ricondotto all'affresco per ragioni iconografiche. Se così fosse, il foglio del Metropolitan Museum dovette essere realizzato poco prima o durante le fasi di esecuzione dell'affresco capitolino. La protome leonina descritta con attenzione nel disegno ricorda le fibule con cui il Cesari orna alcune delle armature dei soldati romani nel dipinto di Palazzo dei Conservatori, come, ad esempio, quella del soldato morente ai piedi del cavallo del comandante nemico, o quella del soldato che, sulla sinistra, afferra le redini del cavaliere pronto alla carica con la spada levata. Forse il disegno newyorkese fu pensato proprio per l'eroico soldato romano che, perduto l'elmo, afferra tenacemente le briglie del cavallo nemico per impedirne l'avanzata. Il soldato, infatti, occupa nel complesso dell'affresco un posto di primo piano e senza dubbio il Cesari dovette occuparsi dell'invenzione di questo personaggio con la stessa cura impiegata per l'elaborazione del volto di Tullo Ostilio, immortalato in uno splendido disegno oggi a Düsseldorf (cat. 131) che, per definizione grafica, inquadratura del volto sul foglio e qualità esecutiva, ricorda lo studio del Metropolitan Museum.

A questo disegno va ricondotto uno schizzo a penna del Cesari, ad oggi ancora inedito, che testimonia la genesi dell'invenzione del foglio newyorkese (cat. 129). Il foglietto, sul quale sono velocemente annotati i tratti del volto di un giovane che volge lo sguardo verso l'alto, è, infatti, un appunto estemporaneo dal quale il Cesari dovette partire per costruire il volto del soldato, così come lo vediamo nella sua versione definitiva nel foglio del Metropolitan Museum.



**131.**

**Testa di Tullo Ostilio e schizzo per una cornice ornamentale**

Matita nera, penna, 273 x 312 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra: "d'Arpino".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 159, cat. 116; Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67a; Düsseldorf, 2009, p. 80, fig. 68, p. 361, cat. 68.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 7517.

Forse uno dei fogli più belli del gruppo dei disegni per la *Battaglia contro i Veienti e i Fidenati*, lo studio di Düsseldorf è la versione definitiva per la testa del protagonista dell'affresco, Tullo Ostilio. Rivolto ad un messaggero che gli comunica l'improvvisa ed inaspettata ritirata degli alleati, il condottiero è pronto a impartire nuovi ordini. Lo sguardo alle truppe lontane, la bocca socchiusa, il pizzo della barba leggermente scomposto dallo scatto del volto, rendono questo disegno di straordinaria vitalità. Il vigore di alcuni dettagli, come il ciuffo di piume che scivola lungo il bordo dell'elmo, o le finiture del casco, costruiti con pochi tratti, vivaci virgole segnate a matita sul foglio color avorio, stupiscono per la fresca immediatezza e per la qualità esecutiva che accomunano il disegno alla più essenziale *Testa di guerriero* del Metropolitan Museum (cat. 130), eseguita in controparte rispetto al foglio di Düsseldorf.

La posa della testa, così come la vediamo in questo disegno, era stata già fissata su un foglio in collezione privata che mostra la figura del cavaliere per intero, così come sarà nella versione finale dell'affresco (cat. 126). La *Battaglia contro i Veienti e i Fidenati* mostra un eccezionale repertorio di gesti, posture, espressioni dei volti a cui Giuseppe Cesare dovette lavorare a lungo e nel dettaglio, dando vita a disegni come quello qui presentato per ognuna delle figure del dipinto, figure che non si ripetono mai, ma anzi si distinguono l'una dall'altra in una fantasiosa varietà inventiva.



## 132.

### Guerriero nudo con una picca

Matita rossa, 433 x 301 mm.

#### Iscrizioni

In basso a sinistra, a penna: “4”; sul verso del supporto, in alto a sinistra, a penna: “josepin”, in alto a sinistra, a matita: “Josepin 25”; al centro, a penna: “2901”, al centro, a matita: “nouveau 3044”, al centro, a penna: “Josepin”; in basso a sinistra, a penna: “R”.

#### Timbri

In basso a destra: timbro Jean-Denis Lempereur (L. 1740).

#### Provenienza

Jan Six (1618-1700); Jean-Denis Lempereur (1701 - 1779); Jaques Lenglier (1732 ca. - post 1810); Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

#### Cronologia

1597-1601.

#### Bibliografia

Röttgen, 1973, p. 160, cat. 120; Röttgen, 2002, p. 306, cat. 67o.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2993.

Prima di entrare nella collezione di Jean-Denis Lempereur, questo disegno, oggi al Louvre, doveva far parte della famosa raccolta del magistrato olandese Jan Six dove lo vide l'incisore Jan de Bisschop che ne trasse una stampa pubblicata, assieme a molte altre, nel suo *Paradigmata graphices variorum artificium*. La raccolta di stampe riproduceva alcuni fogli della collezione di Jan Six che contava diversi disegni di Raffaello, Giulio Romano, Correggio, Andrea del Sarto, Francesco Salviati, Giorgio Vasari, Federico Zuccari, ecc... Poco più che ventenne, Jan Six si era recato in Italia (1641-1645 ca.) e qui aveva acquistato la maggior parte di disegni che entrarono poi a far parte della raccolta. Nella collezione di Six comparivano altri due disegni di Giuseppe Cesari che Jan Bisschop tradusse in incisione accanto al foglio che qui presentiamo (*Giovane nudo seduto su un sacco*, cat. 84 e *Un angelo in volo*, cat. 165). Dopo la morte del magistrato, disegni, dipinti, ed altri oggetti della collezione vennero messi in vendita ad Amsterdam (6 aprile 1702). Per l'occasione furono compilati inventari dettagliati nei quali, tuttavia, non sono indicati i nomi degli acquirenti. Il disegno dovette comunque arrivare in Francia dove lo ritroviamo nella collezione di Jean-Denis Lempereur, intendente d'arte e appassionato di disegni.

Il disegno fu ricondotto da Herwart Röttgen all'affresco con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*. Il disegno non corrisponde a nessuna delle figure dell'affresco e dobbiamo immaginare che essa fosse stato realizzato come studio preparatorio per una delle figure e mai utilizzato.







**133.**

**Soldato in marcia che si volta all'indietro**

Matita rossa, 394 x 259 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra, a penna: "99R"; in basso al centro, a matita rossa: "Cav: re d'Arpino"; in basso al centro, sul foglio di supporto, a penna: "8".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 15276.

Il passo rapido, il mantello che gli fugge dalle spalle, le piume dell'elmo scomposte dal vento, il soldato di Berlino si volge di scatto, interrompe il passo nervoso, pronto a parlare, magari per urlare i comandi del capitano o avvertire i commilitoni del nemico incombente. Lo studio, bellissimo, di questo soldato fu forse realizzato, e mai impiegato, per la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* in Campidoglio, magari per la figura del messaggero, poi scartata, che vediamo correre accanto al cavallo di Tullo Ostilio sul verso di uno studio per l'affresco capitolino (cat. 126). Lo stile del disegno, sciolto e brillante, confermerebbe la datazione prossima al secondo lavoro dal Cesari per il salone del Palazzo dei Conservatori. Così come pure l'attenta definizione dei dettagli del soldato, fantasiosi ed eleganti, l'armatura squamata e aderente al corpo, le frange bordate del gonnellino, e l'elmo, copricapo lezioso e ricercato più che armamento da guerra, con la sua forma a mezzaluna e le piume vaporose, ricordano le brillanti invenzioni di Arpino sul finire degli anni '90.



### 134.

#### Testa del cavallo di Tullo Ostilio

Matita nera, lumeggiature a biacca, 225 x 164 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, sul foglio di supporto, a penna: “Arpino”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1597-1601.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 160, cat. 118; Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67e.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K.d.Z. 20873.

Questo vigoroso disegno, studio per la testa del cavallo di Tullo Ostilio (**fig. a**), fa parte di una serie di tre, tutti conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 135, 136) che Giuseppe Cesari realizzò in preparazione all'affresco con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*. I tre disegni furono eseguiti su fogli di dimensioni quasi coincidenti e secondo la stessa tecnica, ossia l'utilizzo combinato delle due matite, la nera e la rossa. Se nei disegni a due tinte del Cesari le matite sono comunemente utilizzate con tratto leggero, marcato ad enfatizzare solo alcuni dettagli della composizione, in questi tre fogli le linee robuste creano fitti reticoli contrapposti ad abbagli di luce che illuminano il muso dell'animale.

La vivace espressione del cavallo, il crine scomposto e la bocca aperta, irrigidita al tirare del morso, paiono suggerire il senso del moto dell'animale ritratto con fattezze che ricordano quasi quelle di un essere umano. Il disegno è curato fin nei dettagli, come la vena rigonfia dallo sforzo al di sotto dell'occhio rivolto allo spettatore o la narice dilatata, come se il cavallo sbuffasse via l'aria in eccesso.

Per lo stesso cavallo, ma nella sua versione su tela eseguita con qualche modifica rispetto all'affresco (oggi alla Galleria Borghese di Roma, Röttgen, 2002, p. 304, cat. 65), il Cesari si servì di uno studio diverso, conservato oggi presso la collezione grafica del Louvre (cat. 139).



**Fig. a**



**135.**

**Studio per la testa di un cavallo volto di profilo, II**

Matita nera, matita rossa, 212 x 161 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 159, cat. 117; Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67f.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 16179.

Esposto alla mostra del 1973, questo disegno è uno dei tre studi conservati a Berlino (cat. 134, 136), simili in dimensioni e tecnica, che Giuseppe Cesari eseguì per definire le pose di alcuni dei cavalli della *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*.

Il disegno è, infatti, lo studio definitivo per la testa del cavallo che si affaccia dal bordo destro dell'affresco (**fig. a**). Come nel disegno, anche nel dipinto non compare il resto del corpo dell'animale di cui Cesari descrisse accuratamente il muso, costruito nel foglio di Berlino dalla sapiente giustapposizione di "macchie" di colore ottenute dall'inspessirsi della matita e porzioni del foglio lasciate in bianco.



**Fig. a**





### 136.

#### Testa del cavallo del guerriero che reca un messaggio a destra Tullo Ostilio

Matita nera, matita rossa, 223 x 166 mm.

##### *Iscrizioni*

In basso a destra, sul foglio di supporto, a penna: “Cav. d.”.

##### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

##### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

##### *Cronologia*

1597-1601.

##### *Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67g.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, K.d.Z. 16180.

Eseguito a matita nera e rossa, questo disegno appartiene alla serie di tre che Giuseppe Cesari eseguì in preparazione del secondo affresco per il Salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* (cat. 134, 135). Nel foglio di Berlino l'artista studia la posizione della testa del cavallo del soldato che, secondo la narrazione di Tito Livio (*Ab Urbe condita libri*, I, 27), annuncia al comandante Tullo Ostilio l'improvviso ritiro delle truppe alleate (**fig. a**). Il foglio coincide perfettamente alla sua traduzione a fresco, modificata appena nell'inclinarsi della testa del cavallo caratterizzato dal ciuffo di crini smossi dall'improvviso impennarsi. Come le altre prove, anche questo studio colpisce per l'intensità del tratto, inspessito a segnare le ombre sul collo del collo dell'animale e raddolcito, reso quasi trasparente ad enfatizzare i lumi sui crini scomposti.



**Fig. a**





137.

### **Guerriero caduto sotto Tullo Ostilio**

Matita nera, pastelli colorati, su carta azzurra, 181 x 264 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a destra: “Gioseppe Cesari”; sul foglio di supporto, in basso a destra, a penna “Ecole lombarde”; sul foglio di supporto, in basso a sinistra, a penna: “Giuseppe Cesi”; sul verso, sul supporto, in alto, a matita: “Ne seras pas plutot Giuseppe Cesari le Cavalier d’Arpin”; sul verso, sul supporto, in alto a sinistra, a penna: “Abel tué aux trois crayons sur papier gris”; sul verso, sul supporto, in basso a destra, a matita: “Giuseppe Cesari avec autographe! Pour la ‘Battaglia dei Veienti’ (Röttgen)”.

#### *Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 2207).

#### *Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

#### *Cronologia*

1597-1601.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, fig. 10; Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67i.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 12578.

Raramente Giuseppe Cesari disegnò su carta azzurra, e altrettanto raramente utilizzò le matite colorate, se non durante l’ultimo decennio della sua carriera. Il foglio del Louvre, preparatorio per uno dei personaggi della *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* (databile dunque tra il 1597 e il 1601) è il primo disegno dall’artista realizzato con le matite colorate e ad oggi noto. La peculiarità della tecnica dovette in passato disorientare i dilettanti di grafica che, infatti, catalogarono il disegno – riconosciuto da Röttgen come originale del Cesari – come opera della scuola lombarda. L’autografia del disegno è confermata dalla firma dell’artista (segnalata già da Röttgen) che scrisse sul foglio, in basso a destra, il proprio nome con la stessa matita nera con cui aveva realizzato il corpo del soldato ferito.

Il disegno del Louvre è lo studio preparatorio per la figura del soldato morente al di sotto di Tullo Ostilio. Come nei sarcofagi antichi, Cesari dispone nella parte inferiore della composizione i corpi dei caduti, dei feriti accasciati al suolo, dei cavalli che cedono ai colpi del nemico, creando un effetto di soffocante riempimento. Nell’affresco capitolino, la scena “respira” solo nell’angolo destro dove il pittore, per mettere in luce la figura del condottiero romano, alleggerisce dalla ressa lo spazio attorno a Tullo e al suo cavallo. Proprio al di sotto degli zoccoli del destriero giace il personaggio descritto nel disegno del Louvre accasciato a terra dopo il colpo mortale che ha causato la ferita da cui zampilla il sangue rosso acceso che vediamo nel disegno. Il corpo del giovane soldato seminudo è mostrato di scorcio e pare arrancare verso il bordo della composizione appoggiandosi al terreno in un ultimo sforzo disperato. L’idea fu probabilmente ispirata a due dipinti che il Cesari aveva potuto vedere in Vaticano: l’*Ercole e Caco* della Sala Ducale (attribuito da alcuni a Lorenzo Sabatini e da altri a Raffaellino da Reggio, **fig. a**), e i protagonisti di una delle

scene che Federico Zuccari aveva dipinto nel fregio con le *Storie di Mosè e Aronne* nel Palazzetto del Belvedere in Vaticano (**fig. b**). L'invenzione del vinto che, moribondo, cerca di fuggire all'ultimo colpo del nemico, appartiene tuttavia a Raffaello che nell'undicesima campata delle logge vaticane raffigurò  *Davide che uccide Golia*, scena che ottenne particolare successo grazie alle incisioni di Ugo da Carpi e Marcantonio Raimondi (**fig. c**). Giuseppe Cesari, che senza dubbio conosceva l'idea di Raffaello e le sue rielaborazioni più tarde, dovette rimaneggiarla diminuendone l'innaturale avvatarsi del corpo di Golia e mantenendo l'idea del braccio piegato nel tentativo del gigante di rialzarsi da terra.



**Fig. a**



**Fig. b**



**Fig. c**





**137bis-a.**

**Studio per due uomini morti distesi a terra**

Matita nera, 97 x 167 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, sul foglio di supporto, a penna: "Cav. d'Arpino".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1598-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 171, cat. 158.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 16202.

Si veda la scheda precedente.



**137 bis.**

**Studio per tre uomini defunti e sdraiati a terra**

Matita nera, 183 x 185 mm.

*Iscrizioni*

Sul foglio di supporto, in basso a destra, a matita: "Cav. d'Arpino".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in alto a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 171, cat. 158.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 16201.

Il presente foglio, come il successivo, entrambi prove per i guerrieri caduti sul proscenio della *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*, furono pubblicati da Röttgen tra le opere di Bernardino Cesari; le restituiamo in questo catalogo, invece, a Giuseppe Cesari. L'autografia pare confermata dal confronto della scrittura che caratterizza i due fogli del Kupferstichkabinett di Berlino con il tratto svelto e spontaneo del soldato riverso a terra disegnato sul verso dello *Studio per Tullo Ostilio a cavallo* (cat. 127), opera oggi in collezione privata.





**138.**

**Uomo nudo sdraiato sul letto**

Matita rossa, 309 x 407 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: "G. Arpino".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 90; Röttgen, 2002, p. 306, cat. 67m.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 16197.

Herwarth Röttgen ha giustamente messo in relazione questo disegno ad un'anonima incisione conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma che raffigura *Giuditta e Oloferne*. Il Cesari doveva conoscere e forse possedere questa stampa che utilizzò come prototipo per il disegno di Berlino in cui il nudo maschile ripete esattamente la figura di Oloferne, che nell'incisione è sdraiato su un letto, mentre Giuditta, afferratolo per i capelli, lo costringe ad un innaturale movimento del corpo. Il disegno di Berlino fu utilizzato come prima idea per una delle figure più drammatiche dell'affresco della *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*, ossia il del soldato che, ferito al petto, giace esanime sul proprio destriero al centro della composizione. Il disegno tedesco è nell'affresco ripetuto in controparte, come spesso usava fare il Cesari, invertendo la posizione dell'idea originale. La composizione del foglio di Berlino fu riadattata per altri due disegni, già segnalati da Röttgen, ed entrambi non riferibili alla mano dell'arpinate: il primo, a Weimar, rappresenta un *Uomo che estrae la spada davanti ad un nudo sdraiato* (Weimar, Kunstsammlungen, KK 8787), il secondo, a Berlino, è la replica di quest'ultimo (Berlino, Kupferstichkabinett, K.d.Z. 16217).

La *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati* è senza dubbio una delle più spettacolari rappresentazioni di battaglia del Seicento, ed è naturale che per una tale varietà di soggetti, il Cesari si servisse di invenzioni non originali recuperate da composizione di estrazione più varia. Come spesso accade nelle copie tratte dal Cesari da composizioni di altri artisti, il pittore appone sempre al soggetto qualche piccola variante, come qui il corpo di Oloferne, raddrizzato in posizione orizzontale rispetto all'allungarsi obliquo della stampa di Parma.



**139.**

**Testa di cavallo**

Matita nera, matita rossa, 339 x 220 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: “Di Josepino” (?); sul supporto, lungo il bordo inferiore, a penna: “Bandinelli. Ecole florentine”; sul verso del supporto, in alto, al centro: “Etude d’un cheval dessin au crayon noir et la sanguine”; sul verso del supporto, in alto, al centro: “287”.

*Timbri*

In basso, al centro: timbro del Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Marchese di Calvière (1693-1777); Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

*Cronologia*

1597-1601.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 149, cat. 76.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 3004.

Dalle sembianze quasi umane, questo cavallo era un tempo inspiegabilmente attribuito a Baccio Bandinelli.

Herwarth Röttgen proponeva di collocare cronologicamente il disegno agli affreschi di San Lorenzo in Damaso, dunque attorno alla fine degli anni '80 del Cinquecento. Tuttavia, il segno sciolto, che rivela la mano dell'artista ormai giunto a maturità, e, soprattutto, l'intessitura di tratti, compatta e ordinata, che costruisce il collo del cavallo, permettono di proporre per il foglio parigino una datazione più avanzata, prossima all'affresco capitolino con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*; il soggetto del disegno, inoltre, indurrebbe a pensare che si tratti di uno studio preparatorio eseguito proprio per il dipinto del Palazzo dei Conservatori.



**140.**

**Veduta con personaggio maschile e barche**

Matita nera, matita rossa, 209 x 373 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 161, cat. 124.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 15289.

Solo menzionato, ma non esposto, per motivi di conservazione alla mostra di Palazzo Venezia del 1973, il disegno di Berlino che mostra probabilmente una delle rivede del Tevere, è uno dei pochi di paesaggi di Giuseppe Cesari ad oggi noti. Si rimanda il lettore alla scheda successiva e al capitolo VI di questo lavoro, *Vedute di paese, racconti di figura*.



## **140bis.**

### **Veduta del porto di Ripetta**

Matita nera, 280 x 430 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso al centro, sul foglio di supporto, a penna: “18”; in basso al centro, sul foglio di supporto, a penna: “Tiziano”; in basso a sinistra, sul foglio di supporto, a matita: “Cesari”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1595-1600.

#### *Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 161, cat. 124.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 15290.

Di difficile collocazione cronologica, questo foglio era stato già identificato come opera del Cesari da Herwarth Röttgen ed esposto alla mostra di Palazzo Venezia dedicata all'artista nel 1973. Assieme al successivo, anch'esso conservato a Berlino, i due paesaggi sono tra i pochi fogli noti di questo genere; precedente ai due disegni di Berlino – lo suggeriscono il tratteggiare più compatto e preciso e l'evidente ispirazione brilliana del foglio – è il *Paesaggio fluviale* di Avignone (cat. 120). Non sappiamo molto dell'attività di paesaggista di Giuseppe Cesari che, probabilmente, fu limitata solo ad alcune prove del maestro in questo campo; tuttavia è notizia curiosa la menzione di due paesaggi di Arpino tra i dipinti di proprietà Montalto. Nella descrizione della Villa Montalto di Fioravante Martinelli, infatti, l'autore ricorda al piano nobile della palazzina “*la Ripa Grande et il Campo Vaccino sono pittura del Cav. Giosepe*” (op. cit. in Gatta 2010, p. 95). Per il problema del paesaggio nei disegni di Giuseppe Cesari si veda il capitolo VI di questo lavoro, *Vedute di paese, racconti di figura*.





141.

### Studio di un uomo stante visto da tergo

Matita rossa, 436 x 297 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a destra a penna: “42”; sul recto del montaggio, in basso al centro: “EQUES JOSEPH CESARI ARPIN.”; sul recto del montaggio in basso a penna: “Ecole Napolitaine”; sul verso, in alto a sinistra, a matita: “Josepin”; sul verso, al centro, a penna: “2903”; sul verso al centro, a matita: “nouveau 3046”; sul verso, in basso a sinistra, a matita: “pas Cesari. Romain vers 1630 (Röttgen)”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Pierre-Jean Mariette (L. 1852); in basso, al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

#### *Provenienza*

Pierre-Jean Mariette (1694-1774); Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

#### *Cronologia*

1595-1597 ca.

#### *Bibliografia*

Bacou, 1981, cat. 46.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2991.

Come molti altri artisti, Giuseppe Cesari considerava lo studio dell'antico il fondamentale tirocinio di un pittore. Spesso però le fonti di studio, sono nascoste, trasformate in invenzioni proprie, come nel caso di questo disegno a matita rossa. Creduto già da Mariette opera originale del Cesari, come recita l'elegante iscrizione sul supporto azzurro, il disegno è uno di quegli studi finiti che l'artista dovette produrre nel periodo di più fertile creatività, tra l'ultimo decennio del Cinquecento e il principio del nuovo secolo. Mariette possedeva parecchi fogli attribuiti al Cesari (cat. 18, 53, 85, ad esempio) alcuni dei quali, come il presente disegno, sono numerati a penna in basso a destra con la stessa calligrafia come, ad esempio, il *Gruppo di figure stanti* anch'esso conservato al Louvre (cat. 18), attribuito da Mariette a Baldassarre Peruzzi e giustamente restituito ad Arpino da Oberhuber. Seppure Herwarth Röttgen non pare convinto dell'antica attribuzione, confermata da Rosaline Bacou nella scelta di disegni della collezione Mariette (sul verso del disegno, infatti, lo studioso suggeriva cautamente di assegnare il foglio ad un artista operante a Roma attorno agli anni '30 del secolo), la costruzione salda della figura, isolata dal fondo bianco da una fitta tramatura di linee parallele, ed in particolare il caratteristico articolarsi della mano, parrebbero invece confermare senza incertezze l'autografia di questo splendido disegno.

Lo studio del giovane del Louvre resta nell'opera pittorica del Cesari senza alcuna corrispondenza. Si potrebbe pensare ad uno studio dal vero, ad un modello di spalle atteggiato nella posa che vediamo nel disegno di Parigi; in realtà il foglio rivela un modello più nobile, ossia il dorso dell'*Ercole farnese* nella versione a stampa che ne diede Hendrik Goltzius al suo passaggio a Roma e nota da una celebre incisione (**fig. a**). Goltzius nel 1590 aveva lasciato l'Olanda per recarsi in Italia alla scoperta dei grandi maestri del Rinascimento e delle antichità romane. Nella città pontificia, dove fu accolto ed ospitato da Federico Zuccari, oltre alla famosa serie di ritratti citata da

Baglione, si dedicò alla riproduzione a stampa delle maggiori opere statuarie della Roma antica tra cui il celebre marmo Farnese. L'Ercole, copia di un originale bronzeo attribuito a Lisippo, è oggi conservato presso il Museo Archeologico di Napoli (Napoli, Museo Archeologico, Inv. 6001), ma era all'epoca del Cesari esposto nel cortile del palazzo Farnese accanto al cosiddetto *Ercole Latino*, rinvenuto come l'*Ercole Farnese* nel *tepidarium* delle terme.

Lo studio del Cesari è ovviamente una rielaborazione (e non una copia fedele) della stampa di Goltzius, da cui il pittore dovette certamente partire. Forse Cesari doveva conoscere un perduto disegno di Goltzius, eseguito in controparte rispetto all'incisione, a cui poté ispirarsi per il disegno del Louvre. La figura tracciata sul foglio a matita rossa, infatti, rispetto all'*Ercole* inciso dall'olandese, leva leggermente la testa, allunga nel vuoto il braccio sinistro e incrocia le gambe, ma la posa obliqua del busto, e l'appoggiarsi sul colonnino in pietra, nel disegno del Cesari elegantemente coperto da un drappo che cade quasi fino a terra, rimangono invariate. Il pittore arpinate dovette essere colpito dalla curiosa visione posteriore della statua che Goltzius aveva scelto come punto di osservazione e doveva essersene servito come idea da riutilizzare. Già per la decorazione della loggia Orsini, che aveva tenuto occupato Cesari e la sua bottega tra il 1594 e il 1595, l'arpinate aveva fatto uso delle invenzioni di Goltzius: l'*Ercole e Anteo*, in una delle lunette, sono ispirate al *Grande Ercole* e l'*Apollo*, in una delle unghie sopra le lunette della parete destra, è copiato da un'invenzione di Goltzius incisa da Jacob Matham. Le stampe degli autori fiamminghi furono sempre per gli artisti italiani una vera e propria risorsa d'invenzioni iconografiche di cui servirsi e il Cesari, che doveva aver incontrato per tramite di Federico Zuccari il pittore olandese durante il suo passaggio a Roma, tenne in massima considerazione le creazioni di Goltzius che adoperò nella Loggia Orsini, o, come in questo caso, come oggetto di studio in vista di un futuro riuso.



Fig. a





142.

## Narciso

Matita nera, 265 x 387 mm.

### Iscrizioni

In basso a sinistra, a penna: scritta illegibile; sul verso: “N 464 / Giuseppe Cesari detto Josepino d'Arpino”.

### Timbri

Assenti.

### Provenienza

Sconosciuta.

### Cronologia

1595-1600.

### Bibliografia

Inedito.

Francoforte, Städelches Kunstinstitut, Inv. 4100.

*“C'era una fonte senza un filo di fango, dalle acque argentate e trasparenti, [...] tutt'intorno c'era erba rigogliosa per la vicinanza dell'acqua e una selva che mai avrebbe permesso a quel luogo di essere intiepidito dal sole. Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche della caccia e dalla calura, si getta bocconi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte”* (Ovidio, *Metamorfosi*, III, 339 – 510).

È questo il passo ovidiano che dovette ispirare Giuseppe Cesari per il disegno di Francoforte cui protagonista è, appunto, Narciso. Il giovane, sfinito dalla corsa, è steso accanto al lago, appoggiato ad una roccia. Protetto dalle fronde dell'albero alle sue spalle, accanto a lui, tra un ciuffo d'erba, spicca un fiore: un narciso. È questo, assieme al lago in cui il giovane a breve si specchierà innamorandosi di se stesso, la chiave per interpretare il soggetto di questo meraviglioso disegno.

Meno interessato alla descrizione del contesto (qualche arbusto frondoso serve al Cesari per ambientare il racconto), il pittore si sofferma, invece, con diligente accuratezza nella descrizione del corpo levigato di Narciso, dai sensuali ricci di ragazzo, che, stanco, si riposa, gli occhi socchiusi e la bocca semiaperta, all'ombra di un albero.

La postura del giovane è memore dell'*Adamo* di Michelangelo che il Cesari imita nella posizione delle gambe, del busto e nel lieve inchino della testa. La componente michelangiolesca nei disegni del Cesari è manifesta qui più che altrove. Tuttavia l'*Adamo* della Sistina è per il Cesari solo un riferimento iconografico. L'arpinate fa sua l'invenzione michelangiolesca ma ne ignora la prorompente virilità che la caratterizza, e muta le ipertrofiche muscolature dell'*Adamo* nelle forme dolci, quasi femminee, di Narciso. Il foglio di Francoforte è da collocare cronologicamente tra il termine degli anni '90 del Cinquecento e il principio del nuovo secolo, quando il tratto angoloso degli anni giovanili si fa più morbido e levigato. Il *Narciso* è stilisticamente prossimo, infatti, ad altri due disegni finiti di soggetto mitologico, il *Marsia legato ad un albero* (cat. 170) e la *Divinità fluviale e due ninfe* (cat. 171), entrambi all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi.

La figura impiegata per il *Narciso* fu riutilizzata più volte dal Cesari: nello *Studio per un gruppo di nudi maschili* (cat. 153), ad esempio, il corpo del giovane disegnato in primo piano, seppur con qualche lieve modifica nella posizione delle gambe, corrisponde a quello del *Narciso* di Francoforte, riproposto, quasi identico, in un disegno del Louvre a matita rossa con *Due apostoli*

*sdraiati* (cat. 123).

L'*Adamo* di Michelangelo rappresentava probabilmente per il Cesari un modello ideale. Un disegno del primogenito di Giuseppe Cesari, Muzio, testimonia, l'esercizio del giovane pittore su uno dei fogli appartenuti al padre (Montepellier, Musée Fabre, Inv. 870-I-152). Il disegno, come testimonia una notarella appuntata sul foglio dallo stesso Muzio, sarebbe derivato da un originale di Daniele da Volterra, conservato nella collezione del padre, replica dell'*Adamo* della Sistina di Michelangelo: "*Copiato dal Disegno di Daniele de Volterra mano dmutio Cesare 1639*".

N. 4100.







**143.**

**Perseo in volo**

Matita rossa, 272 x 199.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Duchi di Devonshire.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Dodgson, 1926, p. 37; Röttgen, 1973, p.157, cat. 105; Röttgen, 2002, p. 258-260, cat. 36a; Jaffé, 1994, p. 48, cat. 163.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 217.



Il bel *Perseo* di Chatsworth pare essere stato originato come *pendant* dell'*Andromeda legata ad una rupe*, conservata nella stessa collezione (cat. 144). Come l'*Andromeda* di Chatsworth, anche il *Perseo* non presenta alcuna corrispondenza con il protagonista dei numerosi dipinti del Cesari basati sul racconto ovidiano (Röttgen, 2002, pp. 333 – 336, cat. 98, 99, 100, 101, 102, 103).

Il disegno è stilisticamente prossimo alle opere realizzate attorno alla metà degli anni '90, come i disegni preparatori per la Loggia Orsini, ad esempio, oppure il cartonetto a matita rossa per l'*Annunciazione* della cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via (cat. 100).

L'estrema cura con cui è stato eseguito il *Perseo* di Chatsworth e la mancata corrispondenza con un dipinto farebbe supporre, come nel caso dell'*Andromeda* e di alcuni altri fogli (per lo più a soggetto mitologico), che anche questo disegno fosse stato eseguito dal Cesari come opera autonoma.



**144.**

**Andromeda legata alla rupe**

Matita rossa, 270 x 198.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro del secondo duca di Devonshire (L. 718).

*Provenienza*

Secondo duca di Devonshire (1665 - 1729).

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Dodgson, I, 1926, p. 37-38, tav. 42; Röttgen, 1973, p. 157, cat. 106; Jaffé, 1994, p. 49, cat. 1634; Röttgen, 2002, p. 258-260, cat. 36b.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 218.

Da sempre considerato opera di Giuseppe Cesari, il magistrale studio di Chatsworth rappresenta Andromeda legata ad una rupe. Figlia del re etiope Cefeo e di sua moglie Cassiopea, Andromeda, secondo la narrazione ovidiana, fu condannata dagli dei ad essere sacrificata ad una creatura marina come punizione per essere stata paragonata in bellezza alle Nereidi dalla madre Cassiopea. Giuseppe Cesari eseguì diverse versioni dipinte dell'episodio ovidiano che ottennero grande successo, visto il numero di repliche note di mano dell'arpinate (Röttgen, 2002, pp. 333 – 336, cat. 98, 99, 100, 101, 102, 103). Tuttavia l'*Andromeda* di Chatsworth, dalle braccia legate al di sopra della testa reclinata di lato e atteggiata in una smorfia soffocata di dolore, non corrisponde alla protagonista di nessuno dei dipinti e neppure al progetto a matita nera e rossa conservato a Venezia e ad essi collegato (cat. 65).

Il corpo dalla luminosità lattea, accentuata dal profilo scuro della rupe a cui è legata Andromeda, i capelli sottili persi nell'aria e l'accentuato patetismo del volto della fanciulla, ricordano i modelli femminili di Guido Reni che proprio Giuseppe, secondo il racconto di Carlo Malvasia, aveva incoraggiato a trasferirsi a Roma. È probabile che Guido al suo arrivo nella capitale avesse studiato i modelli del Cesari e che se ne fosse servito come spunto per i propri dipinti. Il *San Sebastiano* dei Musei capitolini (Roma, Musei capitolini, Inv. 145) ad esempio, dipinto dal Reni attorno al 1615 pare una riflessione, dai modi più composti rispetto al disegno di Arpino, dell'*Andromeda* della Devonshire collection.

Nella stessa collezione di Chatsworth è conservato un *Perseo* (cat. 143) stilisticamente assai prossimo alla nostra *Andromeda* e che, come il disegno qui presentato, non corrisponde ad alcuna delle versioni del tema dipinte dal Cesari. Potremmo pensare, dunque, che l'*Andromeda*, come molti altri disegni del Cesari (il *Narciso* di Francoforte o *La divinità fluviale accompagnata da due ninfe* (cat. 142, 171) sia stata concepita non in vista della realizzazione di un'opera dipinta ma come opera autonoma, quasi un esercizio di stile.



**145.**

**Studio per la testa di un drago**

Matita rossa, formato irregolare.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: iscrizione illegibile.

*Timbri*

Sul foglio di supporto, in basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); sul foglio di supporto, in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 16185.

La bella testa di drago di Berlino, dal tratto deciso e brillante, parrebbe appartenere a periodo più vivace della carriera di Arpino, attorno alla fine degli anni '90. Prova forse per una delle tante versioni di *Perseo e Andromeda*, il drago del foglio di Berlino, ricorda nel curioso, cagnesco allungarsi del muso, nell'apertura delle fauci e negli occhi rotondi e incassati, il mostro mitologico che emerge dai flutti per aggredire la principessa Andromeda, costretta in catene ad una roccia.

Il disegno fu ritagliato e incollato già in antico sull'attuale supporto. Il curioso ritaglio ottagonale parrebbe essere stato necessario, forse, ad escludere altre immagini disegnate sullo stesso foglio circoscrivendo l'area del supporto alla sola testa del drago.



WOLF'S HEAD

P

**146.**

**Due uomini che camminano visti di profilo**

Matita rossa, 150 x 237 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Städelches Kunstinstitut (L. 2357).

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Francoforte, Städelches Kunstinstitut, Inv. 436.

Un tempo catalogato come Marcello Venusti, il foglio, in realtà, è un bello studio a matita rossa di Giuseppe Cesari, databile ad una data compresa tra i due primi affreschi capitolini, il *Ritrovamento della lupa* (1596) e la Battaglia di *Tullo Ostilio contro Veienti e Fidenati* (1597-1601).





**147.**

**Una ninfa marina aggredita da due tritoni**

Matita nera, 125 x 198 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 308.

Numerosi sono nel catalogo pittorico e grafico del Cavalier d'Arpino i dipinti e i disegni a sfondo erotico-mitologico. Si vedano, ad esempio, le tre versioni di una *Giovane violata da un satiro* (Röttgen, 2002, pp. 416-417, cat. 177a-177b, p. p. 460, cat. 238), oppure le *Ninfe rapite da ippocentauri e satiri* di Kassel (Röttgen, 2002, p. 438, cat. 206).

Stretta tra i due aggressori, la malcapitata protagonista di questo disegno, una ninfa marina, si dimena nel tentativo disperato di fuggire alla presa dei tritoni. Si avvita su se stessa la ninfa, torcendo il busto e voltandosi d'improvviso verso uno degli aggressori che, apparso dallo scuro dell'ombra, da dietro le ha bloccato le braccia. I gesti scattosi dei personaggi, l'espressione mista di disgusto e terrore della ninfa, libidinosa dei satiri, l'incastro sensuale dei corpi, carnoso e polito quello di lei, nerboruto quello dei tritoni, sono protagonisti di un racconto che dura poco più di un attimo.

Il disegno di Düsseldorf rivela la maniera del Cesari più brillante e sensuale, nella scrittura limpida delle matite e nell'associazione armoniosa delle tinte, propria degli ultimi anni del Cinquecento. Si potrebbe collocare cronologicamente il foglio, infatti, tra il *Ritrovamento della lupa* (1596) del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio e gli affreschi di Villa Aldobrandini a Frascati (1602-1603). Nella posa del satiro visto di tergo si riconosce quella di Giove, camuffato da satiro, del *Giove e Antiope* apparso qualche anno fa sul mercato antiquario americano (Röttgen, 2002, p. 285, cat. 55), mentre nel volto e nelle forme di lei ritroviamo la Eva del British Museum (cat. 180) o l'Europa protagonista del quadretto della collezione Borghese (Röttgen, 2002, . 365, cat. 117). E dobbiamo immaginare che il disegno tedesco fosse destinato alla realizzazione di un dipinto simile al *Ratto di Europa* appena citato, magari dipinto su un supporto prezioso, la pietra o il rame, e destinato alla quadreria o, meglio, al camerino, di un ricco collezionista. Nessuna opera, tuttavia, è stata ancora ricondotta al bel disegno del Kunstmuseum di Düsseldorf.



**148.**

**Studio per la lapidazione di Santo Stefano**

Matita rossa, tracce di matita nera, 392 x 319 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “Zet” (?).

*Timbri*

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Lambert Krahe (1712-1790).

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2979.

Studi per una *Lapidazione di Santo Stefano* non rintracciata. Simile, nella morfologia del tratto, ai due disegni preparatori per gli affreschi della sagrestia della certosa di San Martino, i *Due apostoli sdraiati* (cat. 124) e i *Due apostoli dormienti* (cat. 123).



**149.**

**Studio per una nifa nuda sorretta da un putto**

Matita nera, matita rossa, 188 x 160 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro: "Gioseppino"; incollato sul passe par tout, in alto, una porzione dell'antico supporto, a penna: "2"; incollato sul passe par tout, in basso, una porzione dell'antico supporto, a penna: "Cavalier Giuseppe".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 930).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11258 F.

È questa la prima idea per il disegno finito della Fondation Custodia di Parigi (cat. 150). Il foglio degli Uffizi serve da esempio per capire in che modo Arpino lavorasse all'elaborazione di un'immagine. Numerose correzioni nel tornire le forme dei corpi dei personaggi aggiustano le dimensioni delle gambe, delle braccia, dei seni, abbozzati e ombreggiati a matita rossa e rinforzati dalla tinta nera; l'artista prova sullo stesso personaggio pose diverse: la Ninfa, infatti, era stata inizialmente ritratta nell'atto di alzare sopra il capo un drappo (aggiunto nella versione finita di Parigi), poi cancellato con un compatto strato rosso preferendo l'allungarsi del braccio lungo il fianco della giovane.

Il disegno, databile attorno alla fine degli anni '90 del secolo e il principio del decennio successivo, fa parte di quelle raffigurazioni profane dal gusto ambiguamente lascivo alle quali il Cesari comincia a lavorare negli anni di maturità e dirette ad un pubblico ricercato a cui destinare i leziosi quadretti da camerino a soggetto mitologico come le numerose versioni dell'*Andromeda* o del mito di *Diana e Atteone* in cui un gruppo di ninfe al bagno sono sorprese dall'incauto cacciatore. Il pittore arpinate nutrì una vera e propria passione per i soggetti profani rappresentanti ninfe violate, rapite, giovani indifese ed in pericolo che, come la *Ninfa* degli Uffizi, fuggono terrorizzate o si riparano nell'angolo di un bosco.



**150.**

**Una ninfa sdraiata a terra che si ripara con un drappo**

Matita nera, matita rossa, 178 x 166 mm.

*Iscrizioni*

Sull'antico montaggio, in basso a destra, a matita: "100"; sul verso: "39", "4961", "5", "12".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Nathaniel Hone (L. 2793).

*Provenienza*

Nathaniel Hone (1718 - 1784); Frits Lugt (1884-1970), acquistato nel 1946.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Byam Shaw, 1983, vol. I, p. 155, cat. 150.

Parigi, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Inv. 6240.

Seppur piuttosto rovinato, questo disegno rivela ancora un'eccezionale qualità esecutiva. Il foglio appartiene alla fase matura dell'artista che probabilmente dovette disegnare questa composizione al principio del XVII secolo. Cesari, in questi anni al culmine della carriera, infatti, si specializza nella produzione di quadretti dal tema mitologico e dalla connotazione vistosamente erotica destinati alla committenza privata. Il disegno, proprio per la tematica erotico-mitologica, è stato già messo in relazione da J. Byam Shaw con la *Diana e Atteone* (J. Byam Shaw, 1983, vol. I, p. 155, cat. 150), scena dipinta in più repliche nel corso del primo decennio del nuovo secolo (Röttgen, 2002, pp. 3446 – 347, cat. 109, 110).

Il Cesari aveva già sperimentato l'idea della ninfa spaurita che si ritrae dal suo attentatore in un abbozzo, anch'esso a matita rossa e nera, conservato agli Uffizi (cat. 149). Nella versione parigina scompare il putto che nel disegno di Firenze sorregge la giovane accasciata a terra e con più decisione è disegnato il drappo con il quale la ninfa tenta di coprirsi, disegnato in un primo tempo anche nel foglio fiorentino e poi cancellato da un'energica tramatura di linee rosse sovrapposte. Compare nel disegno parigino il paesaggio boschivo, un albero nodoso alle spalle della giovane e qualche arbusto che si infittisce verso il fondo.

La ninfa del foglio Lugt appartiene a quel genere femminile che Cesari ama disegnare e dipingere in questi primi anni del secolo e che pare preludere le formose eroine dei dipinti fiorentini del pieno Seicento, del genere delle carnose fanciulle di Francesco Furini.

Le rotondità lattee della bella ninfa si contrappongono all'ombra creata dal lenzuolo sospeso sopra la testa e solo il fianco sfugge alla protezione del precario nascondiglio. Il movimento sensuale della giovane e le carni dolci, dalla freschezza virginea, appena sfiorate dall'ombra, ricordano la Susanna dipinta dal Cesari nel 1606 (Röttgen, 2002, p. 374, cat. 129) o la protagonista di un dipinto tardo (la cui figura è tuttavia ispirata al nostro disegno) che rappresenta le *Ninfe rapite da ippocentauri e satiri* (Röttgen, 2002, p. 438, cat. 206). Quest'ultima, divicolandosi dalla stretta dei rapitori, atteggia il braccio come la ninfa del disegno qui presentato che fu evidentemente utilizzato a lungo come prototipo per numerosi dipinti a soggetto profano.









# 1600-1620

## I disegni del Cavalier Giuseppe Cesari

Il secolo si conclude con quella che si dimostra la più importante commissione ricevuta da Giuseppe nel Cinquecento, la decorazione del transetto della basilica di San Giovanni in Laterano. Chiamato a coordinare un'equipe di pittori di primo piano sulla scena artista romana, fra cui il fratello Bernardino, il Pomarancio e Giovanni Baglione, Arpino dipinge l'*Ascensione di Cristo* che trionfa sulla parete di sinistra del transetto lateranense e per la quale si conservano tre portentosi studi per le figure principali (cat. 163, 164, 165). Il Papa, Clemente VIII, decide di celebrare l'impresa nominando Giuseppe Cavaliere di San Pietro. Ormai artista di fiducia della corte Aldobrandini, al Cavalier Giuseppe sono affidate le pitture della Villa di Frascati (1602-1603), celebrate dai versi della *Villa Aldobrandina* di Giovan Battista Marino e dalla descrizione attenta e ammirata di Giovanni Battista Agucchi (*Relazione della Villa Belvedere*). I numerosi studi per gli affreschi Aldobrandini, presentati in questa sezione, sono esempio della maniera matura di Giuseppe, brillante, pulita, perfetta.

Il nuovo secolo continua per l'Arpino senza battute d'arresto, e il Cavaliere ottiene dal Pontefice l'incarico della decorazione della cupola di San Pietro in Vaticano, impresa che lo impegnerà per quasi un decennio (1603-1612), e qui illustrata da alcuni bei disegni, presentati ai numeri 196-201.

Proseguono, nel frattempo, i lavori capitolini con l'affresco del Combattimento tra gli *Orazi e i Curiazi* (1612-1613), le commissioni private, in cui Arpino si confronta con temi sacri – la *Susanna e i due vecchi* della Galleria Spada (1606 ca.), o la bella *Giuditta con la testa di Oloferne* di Berkeley (1607 ca.) – e profani, quali il *Ratto d'Europa* della Galleria Borghese (1603-1606), oltre alle grandi opere pubbliche, quali la decorazione della cappella paolina in Santa Maria Maggiore (1610-1612), ordinata dal nuovo pontefice Paolo V Borghese.

**151.**

**Testa di un satiro vista di profilo**

Matita nera 116 x 92 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "3".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro John Rutson (L. 1517); in basso a destra: timbro Richard Houlditch (L. 2214); in basso a destra: timbro Peter Lely (L. 2092); in basso a destra: timbro Jonathan Richardson Sr. (L. 2184); in basso a destra: timbro Joshua Reynolds (L. 2364).

*Provenienza*

Peter Lely (1618-1680), Richard Houlditch († 1736), Jonathan Richardson Sr. (1665-1745), Joshua Reynolds (1723-1792), John Rutson (nato nel 1829).

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Christie's, New York, 24 gennaio 2001, lotto 24.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il bel profilo di Satiro, eseguito probabilmente tra la fine degli anni '90 del Cinquecento e il principio del secolo nuovo, è un esercizio rapido utilizzato come prototipo per i dipinti, più tardi rispetto al disegno, che ritraggono un *Satiro che viola una giovane* (Röttgen, 2002, pp. 416-417, cat. 177a - 177b). Lo spunto per il volto ferino, dalla bocca socchiusa, il labbro superiore schiacciato dal naso aquilino, potrebbe forse derivare dal gruppo scultoreo di *Pan e Dafni* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Inv. 6322); il marmo faceva parte della collezione Farnese, familiare al Cesari forse già alla fine degli anni '80 quando il pittore lavorò a servizio del cardinal Alessandro, committente degli affreschi con le *Storie della vita di San Lorenzo* per la chiesa di San Lorenzo in Damaso.



**152.**

**Uomo nudo dormiente**

Matita nera, 278 x 204 mm.

*Iscrizioni*

In basso, a destra: “Gioseffo Cesari, d’Arpino f. 1600”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Öffentliche Kunstsammlung (L. 222a).

*Provenienza*

Johann Rudolf Fäsch († 1823).

*Cronologia*

1595-1600 ca.

*Bibliografia*

Basilea, 1973, pp. 38-39, cat. 53.

Basilea, Öffentliche Kunstsammlung, Inv. Bi.382.24.

A valutare il disegno di Basilea, il primo, immediato, riferimento è, ovviamente, il celebre *Fauno Barberini* della Gliptoteca di Monaco (Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 218). Il marmo, tuttavia, venne riportato alla luce solo nel 1624, mentre il disegno di Basilea è da riferire, come pare chiaro dalla lavorazione del foglio, al più tardi al principio del XVII secolo. Il busto reclinato all'indietro, le gambe divaricate a mostrare le nudità del giovane, la corporatura forte, dichiarano, tuttavia, che il disegno fu ispirato ad una fonte iconografica non troppo dissimile dalla statua Barberini. Se il disegno è da collocare, come credo, attorno alla fine del Cinquecento, è curioso che Annibale Carracci, impegnato in quegli anni alla decorazione della galleria Farnese, disegnasse, in preparazione ad uno degli affreschi della sala, la figura di un *Polifemo* (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 719, **fig. a**) chiaramente ispirata alla stessa fonte utilizzata dal Cesari per il disegno di Basilea. Entrambe le figure, infatti, sono distese su un sacco, levano un braccio dietro la nuca, e piegano il capo su di un lato. Se, però, il *Polifemo* di Annibale si contraddistingue per la libertà dei tratti che paiono fremere sulla carta, il *Nudo* del Cesari rivela lo spirito accademico del suo autore, costretto com'è da quelle linee precise, attente alla definizione degli arti, dei muscoli dell'addome, e alla limpida scrittura del perimetro del corpo.



**Fig. a.**



**153.**

**Studio per quattro nudi maschili**

Matita rossa, 298 x 230mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “32”.

*Timbri*

Sul verso: timbro Marquis de Lagoy (L.1710); Thomas Dimsdale (L.2426).

*Provenienza*

W.A. Lestevenon (secondo un'iscrizione apposta all'antico montaggio); Marquis de Lagoy (1764-1829); Thomas Dimsdale (1758-1823); Jeffrey E. Horvitz.

*Cronologia*

1595-1600 ca.

*Bibliografia*

New York, Sotheby's, 23 January 2008, lotto 37; Jean-Luc Baroni, Parigi, 30 marzo-4 aprile 2011, cat. 7.

Collocazione attuale sconosciuta.

La scheda dedicata da Jean Luc Baroni a questo disegno in occasione dell'ultimo Salon du dessin di Parigi, illustra in maniera accurata i problemi attributivi legati al foglio che qui presentiamo, creduto da Herwarth Röttgen opera di Bernardino Cesari. Come già specificato nel capitolo VII di questo lavoro, “*La sua bella maniera ha fatto scuola*”: *Giuseppe Cesari e la sua bottega*, nel paragrafo dedicato a Bernardino Cesari, non si hanno, ad oggi, basi sufficienti per definire la scrittura del più giovane dei Cesari, assistente ed emulo di Giuseppe.

La qualità del foglio presentato da Baroni basterebbe a restituire a Giuseppe la paternità del disegno; a confrontarlo con altre opere del Cesari, infatti, il *Narciso* di Francoforte sul Meno (cat. 142), l'*Andromeda* di Chatsworth (cat. 144), oppure il gruppo con una *Ninfa marina aggredita da due tritoni* di Düsseldorf (cat. 147), simili al nostro nella scrittura, l'ipotesi attributiva di Röttgen risulta immotivata.

Il foglio non pare poter essere messo in relazione con alcuna delle opere pittoriche del Cesari; lo si potrebbe immaginare, dunque, come foglio di studi, magari utilizzato all'interno della bottega del Cesari come “modelletto” da cui trarre spunto per la realizzazione o lo studio di un nudo maschile.





**154.**

## **Cattura di Cristo**

Matita rossa, 210 x 206 mm.

### *Iscrizioni*

Assenti.

### *Timbri*

Assenti.

### *Provenienza*

Sconosciuta.

### *Cronologia*

1596-1597.

### *Bibliografia*

Disegno inedito.

Zurigo, Kunsthhaus, Inv. A.B. 954.

Il disegno a matita rossa del Kunsthhaus di Zurigo è il progetto per il gruppo centrale della *Cattura di Cristo* della Galleria Borghese di Roma. Il quadro si trovava nello studio del pittore quando fu confiscato nel 1607 per ordine del cardinal Scipione Borghese. Se ne fa menzione, infatti, nell'inventario stilato in occasione del sequestro. Al numero 3 si legge, infatti: "*Un quadro della presa di Christo, con le cornici di noce indorate*" (De Rinaldis, 1936 p. 112).

La *Cattura di Cristo* è una delle invenzioni del Cesari che conobbe maggior successo tanto da essere replicata più volte dal pittore e dalla sua bottega (Röttgen, 2002, p. 308, cat. 68). Giovan Pietro Bellori, in una postilla all'esemplare delle *Vite* di Baglione conservato presso la Biblioteca Corsiniana di Roma, ricorda il dipinto come l'opera più riuscita dell'arpinate. Scrive, infatti, Bellori: "*La più bell'opera che facesse il Cavaliere è la Presa di Christo all'horto in casa Borghese*".

L'idea per il nucleo centrale del disegno di Zurigo è memore, forse, dall'affresco che Giovanni Baglione dipinse sulla volta della rampa della Scala Santa da cui il Cesari dovette trarre ispirazione per il gruppo con uno dei soldati volto di schiena che strattona Gesù, ed un altro che, alle sue spalle, lo sbeffeggia.

Rispetto al dipinto, nel disegno mancano il gruppo di Pietro e Malco (in basso a destra) e il giovane che, a sinistra, si dà alla fuga. Nel disegno di Zurigo, tuttavia, sono già ben definite le figure dei soldati che accerchiano e arrestano Gesù; a sinistra, e non a destra come nel dipinto, è Giuda che fugge e il Cristo, al centro, è nel disegno realizzato in controparte rispetto alla versione pittorica. Nell'abbozzo di Zurigo colpisce l'attenzione del Cesari per gli abbigliamenti e i contrasti di luce sui corpi che connoteranno il notturno del dipinto Borghese che, già faceva notare Röttgen, fu determinante per il Caravaggio nell'evoluzione dei dipinti della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Alle spalle del gruppo con il Cristo e i soldati, infatti, il Cesari adombra il fondo che fa da contrasto alla luminosità dell'azione in primo piano. Attorno al volto di Cristo, infatti, si diffonde l'intenso bagliore irradiato dal capo di Gesù che si riflette sui volti e sui corpi dei soldati.

La cronologia proposta da Röttgen per il dipinto, tra il 1596 e 1597, coincide con la datazione del foglio di Zurigo, stilisticamente prossimo al *Cristo risorto* degli Uffizi (cat. 70), eseguito tra il 1593 e il 1595 in preparazione alla figura di Cristo della *Resurrezione* dipinta sopra l'altare della cappella Olgiati in Santa Prassede.



**155.**

**San Giovanni evangelista condotto alla tomba**

Matita nera, matita rossa, 279 x 204 mm.

*Inscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: “20”, “214”.

*Timbri*

Sul verso: timbro Ludwig Pollak (L. 788b).

*Provenienza*

Ludwig Pollak (1868-1943).

*Cronologia*

1597-1598.

*Bibliografia*

Scavizzi, 1962, n. 7, fig. 3; Röttgen, 1973, p.161, cat. 123; Bareggi, 1988, p. 20; Röttgen, 2002, p. 314, cat. 75.

*“Dipinse nella Cappelletta di S. Giovanni in Fonte le due storie dalle bande, cioè quella di San Giovanni Evangelista a olio sopra tela, quando beve il veleno al cospetto del Tiranno con alcuni pezzi di nudi morti per terra, e l'altra quando S. Giovanni è condotto nella grotta da' suoi discepoli, assai buoni quadri”* (Baglione, 1642, ed. 1995, vol. I, p. 371-372 [273-274]). Così Giovanni Baglione nella biografia dedicata a Giuseppe Cesari descrive il dipinto per il quale questo disegno servì da progetto. La tela si trovava allora, assieme al suo *pendant*, nella chiesa di San Giovanni in Fonte a Roma, e nel Settecento fu trasferita in San Giovanni in Laterano, dove è tutt'ora visibile (cappella Massimo).

Nel disegno la composizione è presenta con alcune lievi modifiche rispetto alla tela finale nella quale scompare il sepolcro sulla destra e viene aggiunto, sul lato opposto, il mendicante che, appoggiato ad una stampella, avanza verso l'evangelista Giovanni. La figura del mendico fu studiata dal Cesari in un foglio degli Uffizi in cui, tuttavia, l'uomo appare in controparte (cat. 156).

Il progetto per il *San Giovanni evangelista condotto alla tomba*, eseguito a matita nera e rossa, rivela la maniera matura di Giuseppe Cesari, impegnato in quegli anni nella decorazione della Sala grande del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, sotto il patronato del Papa Aldobrandini, per il quale realizzò anche la tela di San Giovanni in Fonte e questo disegno. Il foglio ricorda le composizioni decise che caratterizzeranno la scrittura del Cesari dalla fine degli anni '90 in poi, lontane dai barocchismi del principio del decennio e orientate ormai verso la maniera più matura del maestro, ricca di rimandi iconografici e stilistici all'opera di Raffaello.

Nel progetto per il *San Giovanni evangelista condotto al sepolcro* il Cesari si rivela abilissimo disegnatore: descrive con freschezza particolari secondari quali le verzure o le chiome degli alberi e dispone sapientemente il coro degli astanti in un armonioso insieme di movimenti attorno al protagonista: al trio di personaggi sulla destra ne corrisponde uno a sinistra e al volgersi improvviso del volto di uno dei due accompagnatori del santo, si contrappone l'inchino silenzioso dell'altro.

La stessa composizione, fu ripetuta, con alcune varianti, in uno degli affreschi della volta della cappella Benigni in Santa Maria della Pace, portati a termine attorno al 1519. Sulla volta, infatti, tra le altre scene con la vita del santo, compare anche l'episodio descritto in questo disegno eseguito, secondo Herwarth Röttgen, da Cesare Rossetti, uno dei collaboratori più stretti del Cavalier d'Arpino (Röttgen, 2002, p. 400, cat. 160).

Catalogato come “cerchia di Giuseppe Cesari”, al Louvre è conservato un disegno a matita rossa e nera (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 11522), replica con varianti del foglio qui presentato, disegnato probabilmente da un collaboratore della bottega dell'arpinate (forse proprio Cesare Rossetti). Un'altra versione su carta del soggetto, anch'essa opera non originale, si trova a Holkham Hall (Holkham Hall, Inv. 43).



**156.**

**Studio per un uomo con una stampella**

Matita rossa, 304 x 136 mm.

*Iscrizioni*

Sul foglio di supporto, in basso a destra, a matita: “Cavalier d’Arpino AMPT”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Galleria degli Uffizi (L. 930).

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1597-1598.

*Bibliografia*

Petrioli Tofani, 1991, p. 113, cat. 254 F.

Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 254 F.

Già tra i disegni di Daniele da Volterra, questo foglio fu identificato come opera originale di Giuseppe Cesari da Anna Maria Petrioli Tofani, che appuntò la proposta attributiva sul supporto sul quale è incollato il disegno.

Il foglio è disegno preparatorio, eseguito in controparte, per una delle figure del *San Giovanni evangelista condotto alla tomba dai discepoli* eseguito dal Cesari tra il 1597 e il 1598 su commissione di Clemente VIII per la cappella di San Giovanni evangelista nella chiesa romana di San Giovanni in Fonte. Da qui, attorno alla metà del Settecento, il dipinto fu trasferito in San Giovanni in Laterano dove oggi lo si può vedere nella cappella Massimo. Il dipinto è menzionato anche da Giovanni Baglione che ne parla nella biografia del Cesari (si veda la scheda precedente). Della tela esiste il progetto finale (cat. 155) eseguito a matita rossa e nera nel quale, tuttavia, non compare la figura del mendicante che si affaccia sulla sinistra della composizione. Per evitare, forse, che l’assetto definitivo della scena risultasse banale nella sua orizzontalità, esso fu ridimensionato e nell’economia della scena furono sacrificati alcuni dei personaggi sulla destra. Per ovviare al vuoto, tuttavia, il Cesari pensò di arricchire con la figura del mendico l’angolo inferiore destro della composizione.

Il disegno degli Uffizi, eseguito in controparte, ricorda nell’esecuzione alcuni disegni a matita di questi anni: lo *Studio per un pastore* (cat. 113) o il *Nudo con un lenzuolo funebre* di Chicago (cat. 125).



**157.**

**Tobia e l'angelo**

Matita nera, matita rossa, 211 x 153 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sir Robert Clermont Witt (1872 – 1952); donazione 1952.

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 161, cat. 125; Röttgen, 2002, p. 515, cat. V.

Londra, Courtauld Institute of Art, Inv. 3028.

Il disegno, un po' secco nella grafia, ma pur sempre elegante e prezioso nella stesura dei colori, dei lumi e delle ombre, servì da modello per l'incisione – non datata – di Raffaele Guidi (**fig. a**). Il disegno del Courtauld Institute è intagliato lungo i bordi delle figure e le dimensioni del foglio corrispondono esattamente a quelle della stampa. L'incisione è dedicata ad Antonio Valentino, personaggio sul quale ancora oggi non abbiamo notizie.



**Fig. a**







158.

(Da Tiziano) Bacco e Arianna, Gli Andrii

Matita rossa, 203 x 271 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra, a penna: “Ticiano”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Real Galleria degli Uffizi (L. 930), in basso a destra: timbro Emilio Santarelli (L. 907).

*Provenienza*

Emilio Santarelli (1801-1886).

*Cronologia*

1598.

*Bibliografia*

Ballarin, 2002, vol. I, pp. 231-232, vol. I, fig. 70.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2878 S.

Quando nel 1598 il cardinal Pietro Aldobrandini si recò a Ferrara in occasione dell’annessione della città ai territori della Chiesa, Giuseppe Cesari fu chiamato ad accompagnarlo come artista di rappresentanza. A Ferrara il cardinale acquisì l’intera collezione di pitture della casa d’Este, tra cui i celebri *Baccanali* commissionati a Tiziano nel 1522 dal duca Alfonso I che li aveva destinati alla decorazione del suo studio privato, il “camerino d’alabastro”. In una postilla di Pietro Bellori alla sua personale copia delle *Vite* di Giovanni Baglione, oggi conservata presso la Biblioteca Corsiniana di Roma, lo studioso ricordava che “*andò il Gioseppino / a Ferrara col / cardinale Aldobrandini / et copiò alcuni / pezzi delle Baccanali / di Tiziano in cosa / fine, quali però / si riconosce la sua maniera. / Si veggono nel / Giardino Borghese*”. Arpino, effettivamente, aveva realizzato delle repliche dei *Baccanali*; esse non rappresentavano i dipinti di Tiziano per intero bensì solo alcuni brani tratti dai due quadri. Se ne ricorda ancora nel Settecento Domenico Montelatici in una descrizione della Villa Borghese (op. cit in Ballarin, 2002, vol. I, p. 231). I dipinti, che compaiono negli inventari di casa Borghese fino all’Ottocento, andarono perduti; solo uno – copia del Bacco che figura al centro dell’*Apoteosi di Arianna* – è stato recentemente rintracciato in un dipinto apparso sul mercato antiquario inglese (**fig. c**).

Il disegno che qui presentiamo, attualmente catalogato tra i fogli anonimi del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, è stato giustamente riconsegnato da Ballarin a Giuseppe Cesari che ne riconosce la maniera nella “*morfologia delle masse del tratteggio*” nell’ “*allungamento delle figure*” e nei “*grumi chiaroscurali*” (Ballarin, 2002, vol. I, p. 231) e, aggiungerei, in quel tratteggiare attento che interrompe la monotonia del fondo chiaro del foglio.

Già Ballarin notava che il disegno non rappresenta una copia fedele dei dipinti (**fig. a, b**). La scrittura in forma di appunto, infatti, e la definizione più accurata solo di alcune figure, mi pare dimostrerebbero che Arpino non avesse tanto intenzione di riprodurre fedelmente i due quadri, quanto di conservare un ricordo delle due composizioni. La linea che separa il foglio a metà potrebbe rappresentare la sottile divisione che divideva i due dipinti, accostati uno all’altro nel

camerino di Alfonso I, dove dovette vederli Arpino prima della rimozione ordinata dal cardinal Aldobrandini in vista della spedizione dei due capolavori a Roma.



**Fig. a**



**Fig. b**



**Fig. c**





**160.**

## **Resurrezione di Cristo**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, lumeggiature a biacca, 422 x 325 mm.

### *Iscrizioni*

In basso, sul montaggio, a penna: “Cav. D’Arpino”; “Cavaliere Giuseppe Cesari”.

### *Timbri*

In basso al centro: timbro Metropolitan Museum of Art (L. 1943).

### *Provenienza*

Cephas G. Thompson. Donato al museo da Cephas G. Thompson nel 1887.

### *Cronologia*

1600 ca.

### *Bibliografia*

Bean, 1982, pp. 58-59, cat. 46.

New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 87.12.34.

La *Resurrezione di Cristo* del Metropolitan Museum è uno dei pochi disegni finiti a penna ed inchiostro ad oggi noti del Cavalier d’Arpino. Certamente pensato in vista di un progetto importante, il disegno, tuttavia, non trova alcuna corrispondenza tra le opere dipinte dell’artista.

L’idea di ricondurre il disegno alla *Resurrezione* dipinta sulla volta della cappella Olgiati in Santa Prassede (1593-95), infatti, avanzata da Jacob Bean, risulta poco convincente, non solo per le troppe varianti che distinguono il disegno dall’affresco, ma soprattutto per la più matura definizione stilistica del foglio che va collocato cronologicamente almeno cinque anni più tardi rispetto al dipinto Olgiati. Se, quindi, il foglio è da collocarsi attorno all’anno giubilare 1600, sarà fondamentale ricordare che proprio in quegli anni si compiva la decorazione pittorica del duomo di Lucca, per la quale anche il Cesari era stato chiamato dai fabbricieri a dipingere. Il Cesari aveva già ottenuto un acconto dall’Opera del duomo per una *Resurrezione di Cristo*; l’artista, tuttavia, nel 1600, forse preso dai troppi impegni romani, aveva deciso di abbandonare l’impresa e restituire l’anticipo ai committenti. Negli anni successivi i fabbricieri tentarono nuovamente, ma invano, di riproporre al Cesari la commissione, fin quando, nel 1614, si rassegnarono e passarono la commessa al lucchese Paolo Guidotti (Ridolfi, 1882, pp. 192-193; Pierguidi, 2008, p. 139-140). È probabile che il Cesari, quando alla fine degli anni ’90 aveva ricevuto l’acconto per la tela destinata al duomo di Lucca, avesse già eseguito un cartonetto da sottoporre ai committenti. Potremmo, forse, riconoscere nel disegno di New York, il progetto per il dipinto lucchese.

Il formato verticale, la sapiente disposizione scenografica e i seducenti contrasti di luce e ombra della *Resurrezione* newyorkese ricordano la celebre *Cattura di Cristo* della Galleria Borghese di Roma (Röttgen, 2002, p. 308-309, cat. 68). Nel dipinto borghese e nel disegno ricorrono alcune figure, come il soldato in corsa sulla destra, e l’uomo che fugge, nudo, a sinistra nel dipinto, così come l’arcone di roccia, visto in controluce e descritto nel disegno dalle righe precise della penna e dall’ispessirsi progressivo dell’inchiostro che pare avvolgere d’ombra lo sperone roccioso che fa da quinta alla scena.

Ad ulteriore conferma di una data più avanzata del disegno newyorkese rispetto ai dipinti della cappella Olgiati, bisognerà ricordare il foglio recentemente acquistato dalla Grey Collection (cat. 178), anch’esso a penna e inchiostro bruno, databile attorno ai primissimi anni del Seicento, in cui si riconoscono gli stessi tratti vibranti abbinati ai segmenti sottili e politici che contraddistinguono la grafia di Arpino nel disegno di New York.



**161.**

**Studio per una testa infantile**

Matita nera, 157 x 135 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1600 ca.

*Bibliografia*

Londra, Christie's, 7 luglio 1992, lotto 136.

Collocazione attuale sconosciuta.

Le guance rotonde e paffute, il naso piccolo e largo e le labbra carnose, sono caratteri tipici delle figure infantili del Cesari.

Il disegno, in origine probabilmente più grande, fu rifilato lungo i bordi. La figura, infatti, risulta mutilata a sinistra dell'acconciatura e in basso, forse, di una parte del busto. Le linee morbide e sensuali della matita nera, più spesse e pastose nella descrizione delle labbra o degli incavi profondi degli occhi, diventano sottili, fin quasi trasparenti, nel delineare i ricci del bimbetto.

La maniera elegante e sicura con cui è eseguito il disegno suggerisce una datazione che non oltrepassa il primo decennio del Seicento e il soggetto farebbe pensare ad una prova per uno degli angioletti seduti a cavalcioni su festoni di fiori e frutta destinati alla decorazione della cupola di San Pietro in Vaticano.

Nel catalogo della casa d'aste Christie's, presso la quale il disegno fu proposto alla vendita nel luglio del 1992, il foglio veniva messo in relazione con la *Galatea* dell'École des Beaux-Arts di Parigi. Il volto di bimbo del foglio Christie's, infatti, coincide con quello del putto che in primo piano abbraccia un serpente marino. Le due figure furono, tuttavia, eseguite in momenti diversi. Il disegno che qui presentiamo, infatti, rivela la fattura elegante, vigorosa, e sensuale dei migliori disegni di Arpino dei primi anni del Seicento. Nel putto della *Galatea* parigina, realizzata per l'amico poeta Giovan Battista Marino attorno al 1620, è già in atto, invece, quel processo di sintesi della linea che caratterizza i disegni più tardi del Cesari.

Si potrebbe pensare, dunque, che il nostro disegno facesse parte delle carte di studio dell'artista che lo riutilizzò – com'era solito fare – a vent'anni di distanza per la graziosa testolina del putto della *Galatea*.







**162.**

**Testa infantile rivolta verso l'alto**

Matita nera, gesso bianco, inchiostro nero, 351 x 242 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

R. Puppel.

*Cronologia*

1600 ca.

*Bibliografia*

Brema, 1994, p. 156-157, cat. 72; Röttgen, 2002, p. 485, cat. 270e.

Brema, Kunsthalle, Inv. 41/154.

Un tempo attribuito a Marco Benefial, il disegno è stato riconosciuto come opera del Cesari da Steffi Röttgen. Herwarth Röttgen ha inserito il cartone tra le ultime opere del Cesari; ritengo, tuttavia, che l'opera vada restituita ad una data più precoce. Le forme rotonde del volto del fanciullo, le linee attente, dense, che ne descrivono la capigliatura, gli occhi, e la bocca del volto, sono caratteri tipici della produzione del Cesari del principio del secolo XVII.



**163.**

**Testa di Cristo**

Penna, inchiostro bruno, matita nera, matita rossa, pastello ocre, gesso bianco, 755 x 685 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Donazione Bourguignon de Fabregoules, 1860.

*Cronologia*

1599-1600.

*Bibliografia*

K. Herding, 1970, p. 63, cat. 334; Röttgen, 1973, p. 161, cat. 126; Freiburg, 1995, p. 250, n. 83; Coutagne, 1997, p. 63 ; Röttgen, 2002, p. 325, cat. 89b; Loisel, 2006, pp. 24-25, cat. 3.

Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv. 860-01-116.

È questo forse il più bel cartone ad oggi noto realizzato da Giuseppe Cesari. Esso fu utilizzato dall'artista, ruotato di qualche grado a sinistra, per la testa del Cristo nell'*Ascensione* dipinta nel transetto sinistro della basilica di San Giovanni in Laterano. L'affresco fu scoperto nell'agosto dell'anno giubilare 1600 e subito lodato dal pubblico, come raccontano le cronache dell'epoca: *"1600 agosto 19. Domenica il Papa andò alle 4 chiese et a San Giovanni in Laterano mirò le bellissime pitture della Assuntione, fatte da Giosepe d'Arpino a cui oltre la mercede Sua Beatitudine donò un cavallo et una tazza d'oro"* (BAV, cord. Urbin. lat. 1068, fol. 538; citato in Röttgen, 2002, p. 325, cat. 89b).

L'affresco fu realizzato in venti giornate di lavoro, una delle quali servì al Cesari per dipingere la testa di Cristo, improntata su questo finitissimo cartone che fino a tempi recenti veniva attribuito al Puget. Fu Herwarth Röttgen a restituire a Giuseppe Cesari il cartone, pubblicato per la prima volta con la corretta attribuzione nel catalogo della mostra romana dedicata al Cavalier d'Arpino nel 1973.

Rifinito dalle tinte liquide degli acquarelli che ravvivano le ciocche dei capelli e i ciuffi della barba del Cristo, il cartone del Museo Granet rivela le sorprendenti doti artistiche del Cesari. La preziosa esecuzione del cartone e l'intensità della testa di Gesù che ricorda quella del *Cristo deriso* della sagrestia di San Biagio e Carlo ai Catinari a Roma, dovette convincere l'artista ad eseguirne una copia su tavola. Il dipinto che riproduce il cartone di Aix-en-Provence è conservato presso il Neues Palais di Potsdam e fu attribuito al Cesari da Philip Pouncey e Stephen Pepper; Herwarth Röttgen, tuttavia, propone che la tavola in questione sia di mano di Cesare Rossetti, collaboratore del Cesari. Il dipinto doveva un tempo trovarsi nella collezione Giustiniani, come testimonia l'inventario della raccolta in cui è menzionato il dipinto al numero 103: *"Un quadro con la testa di Christo resurgente dipinto in tela, alta palmi 2, lar. 1 in circa senza cornice di mano di Giosepe Darpina"* (Salerno, 1960, p. 97).



**164.**

**Busto di Sant'Andrea**

Matita nera, 152 x 178 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1599-1600.

*Bibliografia*

Londra, Christie's, 7 luglio 1998, lotto 77; Colnaghi, Londra, 1999, cat. 13; Röttgen, 2002, p. 323, cat. 89a.

Collocazione attuale sconosciuta.

Publicato già da Herwarth Röttgen, questo foglio è il disegno preparatorio per il *Sant'Andrea* raffigurato sulla sinistra dell'affresco con l'*Ascensione di Cristo*, dipinta dal Cesari nel transetto sinistro della basilica di San Giovanni in Laterano. L'affresco fu scoperto nell'agosto del 1600 ma iniziato l'anno precedente, come testimoniano i documenti di pagamento. Rispetto all'affresco il disegno è eseguito in controparte e cambia lievemente la posizione delle mani dell'apostolo incrociate poco al di sotto della barba.





**165.**

**Angelo in volo**

Matita nera, matita rossa, 380 x 357 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra: “Joseppo d’Arpinas”; in basso a sinistra: “16.10”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Roger Portalis (L. 2232).

*Provenienza*

Lambert Hermandsz (1674-1731); Antoni Rutgers (1695-1778); Cornelis Poos van Amstel (1726-1798); Barone Roger Portalis († 1912); Léon Voillemont; collezione privata.

*Cronologia*

1599-1600.

*Bibliografia*

Weigel, 1865, p. 9, cat. 98; Van Gelder, 1970, vol. 21, p. 173, tav. 13; Kate de Rothschild, 13 giugno-1 luglio 1983, lotto 1; Van Gelder, 1985, pp. 234-235; Ottawa 2009, pp. 435-436, cat. 148.

Collocazione attuale sconosciuta.

Questo disegno apparve per la prima volta riprodotto a stampa nel *Paradigmata graphices variorum artificium*, raccolta di incisioni dei più bei disegni della collezione del magistrato olandese Jan Six (1618-1700) eseguite da Jan de Bisschop. L’incisione di Bisschop (**fig. a**) segue con attenzione i limiti del foglio escludendo dalla stampa le estremità dell’angelo: il piede della gamba destra e la mano sinistra. È improbabile che il disegno fosse stato concepito già mutilo della mano e del piede della figura, eliminati probabilmente in un secondo momento quando il foglio fu rifilato, forse per permettere al suo possessore di inserirlo all’interno di un volume. Al momento in cui Bisschop vide il disegno, tuttavia, esso era già stato adattato alle dimensioni attuali. Jan Six possedeva altri due disegni attribuiti al Cesari che nel *Paradigmata graphices variorum artificium* furono pubblicati accanto all’*Angelo in volo*: il *Guerriero nudo con picca* del Louvre (cat. 132) e il *Giovane nudo seduto su un sacco* (cat. 84).

Il foglio è il disegno preparatorio per l’angelo di sinistra dell’*Ascensione di Cristo* affrescata da Giuseppe Cesari nel transetto della basilica di San Giovanni in Laterano. Per questa figura il pittore riutilizzò una vecchia invenzione: il disegno ricalca, infatti, la posa dell’angelo raffigurato in uno schizzo giovanile eseguito a matita rossa (cat. 33) e quella di una delle tre figure in un foglio di studi per la cappella Olgiati oggi conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 69). In particolare con quest’ultimo, l’*Angelo in volo* per l’affresco lateranense condivide non solo la posa del corpo, ma anche la posizione delle mani, studiate accuratamente nel foglio berlinese. Rispetto alle due prove giovanili, il disegno che qui presentiamo rivela l’evoluzione dello stile grafico del Cesari, più pacato e privo delle angolosità dei disegni giovanili che vediamo, ad esempio, nello studio a matita rossa, collocabile attorno alla fine degli anni ’80 del Cinquecento.

L’angelo dell’affresco presenta rispetto al disegno alcune lievi differenze come il gesto della mano destra, riutilizzato invece dall’artista per il secondo angelo dell’affresco lateranense. Nella versione a

fresco, inoltre, le nudità furono coperte da un voluminoso manto bianco che lascia scoperto solo il busto dell'angelo.



**Fig. a**







**166.**

**Sant'Andrea**

Matita rossa, 300 x 160 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro del museo di Besançon (L. 238 c); in basso a sinistra: timbro J. F. Gigoux (L. 1164).

*Provenienza*

J. F. Gigoux (Parigi 1806-1894).

*Cronologia*

1599-1600.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 162, cat. 127; Röttgen, 2002, p. 406, cat. 49q.

Besançon, Musée des Beaux Arts, Inv. D 2312.

Il *Sant'Andrea* di Besançon, citato da Röttgen assieme a quello di Parigi (cat. 79) e a quello di Würzburg (cat. 78), entrambi preparatori per la figura del santo dipinto ai lati dell'altare della cappella Olgiati in Santa Prassede, pare, a valutarne la finitura stilistica, la versione più tarda del medesimo soggetto. Lo faceva già notare Röttgen quando annotava che il foglio di Besançon era "*databile al primo decennio del Seicento*" (Röttgen, 2002, p. 269, cat. 49q). La data proposta dallo studioso tedesco sembra convincente, l'imponenza del corpo del santo, la struttura piena del capo, così come la maniera di muovere la matita sul foglio, più asciutta e ferma rispetto alle più agili prove giovanili del pittore, infatti, è tipica dei disegni eseguiti al principio del nuovo secolo.

La destinazione del foglio è ancora da chiarire, ma l'ipotesi avanzata da Röttgen, che il disegno francese possa essere "*in rapporto con la decorazione del transetto di San Giovanni in Laterano, dove la figura di Sant'Andrea fu dipinta da Giovanni Battista Ricci*" (Röttgen, 1973, p. 162, cat. 127) pare assai convincente. Qualche anno prima dell'anno giubilare 1600 il Cesari, infatti, era stato incaricato dal pontefice Clemente VIII della decorazione del transetto della basilica; in quell'occasione il pittore aveva chiamato a realizzare i dipinti previsti per il ciclo autori diversi, tra cui il fratello Bernardino, Giovanni Baglione, Cristoforo Roncalli, Paris Nogari, Cesare Nebbia, Orazio Gentileschi, e Giovanni Battista Ricci. Nonostante che i pittori coordinati dal Cesari non fossero vincolati dal capocantiere, non è improbabile che Arpino fornisse ad alcuni suggerimenti da seguire per le singole figure.



**167.**  
**Littore**

Matita nera, 251 x 184 mm.

*Iscrizioni*

In basso, a sinistra: "Il sigr. Chaulier di Christo giosepe Arpino"; sul verso, in alto a sinistra, a penna: "Cav. Giuseppe".

*Timbri*

In basso, a sinistra: timbro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1599-1600.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 171, cat. 157.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2174 F.

Proposto da Herwarth Röttgen come autografo di Bernardino Cesari, chi scrive ritiene che il foglio sia da ritenere, invece, opera di Giuseppe.

Il *Littore* degli Uffizi è il disegno preparatorio per una delle figure dell'affresco eseguito nel transetto della basilica di San Giovanni in Laterano da Bernardino Cesari. Nell'ambito dei lavori di decorazione del transetto, al Cavalier d'Arpino spettava il ruolo di coordinatore della squadra di pittori da lui scelti per l'impresa, ognuno dei quali era responsabile della progettazione e della realizzazione di uno degli affreschi del ciclo. Non è improbabile, tuttavia, che il capocantiere fornisse ai collaboratori disegni e idee, come, ad esempio, il *Sant'Andrea* del Musée des Beaux-Art di Besançon, destinato al dipinto eseguito da Giovan Battista Ricci.

La "tendenza a linee che si fanno indipendenti e circoscrivono piuttosto le forme e le accompagnano liberamente", che Röttgen identifica come il carattere tipico dei disegni di Bernardino, non credo sia sufficiente per poter assegnare al minore dei Cesari lo studio fiorentino; nella scheda dedicata al disegno, inoltre, Röttgen pone a confronto il foglio degli Uffizi con lo *Studio per un gruppo di guerrieri* dell'Ashmolean Museum di Oxford (Inv. 476; Röttgen, 1973, p. 170, cat. 155), anch'esso, secondo lo studioso, opera di Bernardino; la qualità della scrittura di quest'ultimo, tuttavia, è assai modesta rispetto alla grafia sciolta e vivace del *Littore*, che può considerarsi opera del Cavaliere.

La mancanza di un gruppo consistente di opere grafiche di Bernardino, di sicura attribuzione o correlabili a lavori certi del pittore, non permette, per ora, di poter valutare stilisticamente a favore del minore dei due fratelli, considerato fin dalle antiche biografie a lui dedicate, emulo di Giuseppe, opere come quella del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



**168.**

**Dedalo e Icaro**

Matita nera, matita rossa, 453 x 334 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Caval. Giuseppino”; sul verso, in basso, a penna: “Cavalier Josepin”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Jonathan Richardson Senr. (L. 2184).

*Provenienza*

Jonathan Richardson Senr. (1665 - 1745); dono Robert Clermont Witt (1952).

*Cronologia*

1600 ca.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Londra, Courtauld Institute, Inv. D.1952.RW.3792.

Non conosciamo la destinazione esatta di questo disegno, eseguito dal Cesari entro il primo decennio del Seicento. Tuttavia l'orografia accurata e la morfologia dei tratti delle due matite che distinguono il rilievo dei corpi di Dedalo e Icaro dal fondo, occupato dai raggi del sole e dalle nubi, suggerirebbero che il disegno fosse stato eseguito in preparazione a un'incisione. Esiste effettivamente una stampa, incisa da Raffaele Guidi su disegno del Cesari, di cui si conserva un esemplare presso l'Istituto Nazionale per la grafica di Roma (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, Inv. FC 36628; fig. a). L'incisione fu pubblicata, come suggerisce l'iscrizione, nel 1600 ed ebbe immediatamente successo: essa fu replicata a stampa in numerosi esemplari e riprodotta su tela in un dipinto che si trova oggi presso la Wilton House, in Wiltshire, di cui dà notizia Herwarth Röttgen (Röttgen, 2002, p. 516, cat. VI). La stampa presenta nell'ovale posto in basso al centro del foglio, accompagnato sui lati da una didascalia in latino che illustra la storia di Dedalo e Icaro, una dedica dell'autore a Pietro Bernini, che Giuseppe Cesari al principio del Seicento aveva aiutato a trasferirsi a Roma con la famiglia e ottenere la commissione per il bassorilievo con l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria Maggiore. I rapporti tra i due artisti non sono ancora ben documentati e risulta piuttosto difficile definire il nesso tra il soggetto della stampa e Pietro Bernini, alla quale l'immagine è dedicata.

Il foglio del Courtauld Institute di Londra presenta numerose differenze con la stampa del Guidi, tanto da non poter pensare che esso ne sia il disegno preparatorio. Possiamo supporre, però, che esso fosse la prova per una versione a stampa mai eseguita e che l'incisione del Guidi fosse stata elaborata su un secondo disegno, oggi perduto. La grafia che distingue il foglio del Courtauld Institute testimonia che esso fu eseguito al principio del nuovo secolo, in un momento non distante dagli affreschi per il transetto della Basilica lateranense. Per la figura di Dedalo, infatti, il Cesari rielaborò uno degli angeli che affiancano il Cristo nell'*Ascensione* del transetto sinistro della basilica del quale esiste un disegno preparatorio a matita nera (cat. 165). Con la sola differenza del volgersi della testa e del movimento delle braccia, infatti, il corpo dell'angelo corrisponde nella posa a quello del vecchio Dedalo.



Fig.a





**169.**

**Studio per la testa di un satiro**

Matita rossa, 288 x 219 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “174.”; in basso a sinistra, a penna: “Cav. Giuseppe”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Collezione privata tedesca, R. E. Lewis.

*Bibliografia*

Rode Island, 1961, cat. 45; Amherst, 1974, cat. 16; Cleveland, 1979, p. 68, cat. 40; Rode Island, 1983, pp. 28-30, cat. 7.

*Cronologia*

1600 ca.

Rhode Island, School of Desing, Inv. 58.064.

La numerazione segnata a penna sul bordo superiore sinistro del foglio di Rhode Island è identica a quella apposta ai disegni che un tempo componevano il volume venduto il 15 aprile 1980 presso la casa d'aste Christie's e, in quell'occasione, smembrato. Il disegno, tuttavia, non è menzionato nel catalogo di vendita Christie's.

La bella testa del satiro si distingue per il movimento sciolto della matita, e l'intelaiatura fitta e precisa dei tratti che costruiscono il volto, dal sorriso beffardo, sono tipici dei fogli di studio di Arpino. È probabile che l'invenzione derivasse da un prototipo antico, analogo, forse, al *Pan e Dafni* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Inv. 6329; **fig. a**) che Annibale Carracci aveva ricopiato in un disegno oggi al Louvre (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 7193; **fig. b**), quando il gruppo statuario si trovava ancora a Roma in casa Farnese. Accomuna il foglio di Annibale e quello di Giuseppe la fisionomia del volto del personaggio, gli occhi grandi e le orecchie appuntite, il naso ingobbato e aquilino, la barba arruffata e i baffi che nascono fluenti sul viso accanto alle narici, le labbra fine che rivelano il sorriso maldestro del satiro. Mancano, però, nel foglio di Arpino, le corna caprine che vediamo nel disegno di Annibale Carracci e nel gruppo Farnese.

Il disegno non fu mai tradotto in pittura; numerosi, tuttavia, sono i dipinti del Cesari che ritraggono scene mitologiche cui ninfe e satiri sono protagonisti. Il foglio di Rhode Island è, probabilmente, un'annotazione di studio, da conservare e rielaborare all'occasione, per la cui cronologia si potrebbe proporre, per ragioni stilistiche, una data prossima al principio del Seicento.



**fig. a**



**fig. b**





170.

## Marsia legato ad un albero

Matita rossa, 249 x 177 mm.

### Iscrizioni

In basso a destra, a penna: "Aug. Carrache"; sul supporto, in basso: "54", sul supporto, in basso a destra: "Cav. D'Arpino K. O."; sul supporto, in basso a destra: "Oui, Pouncey"; sul supporto in basso a destra: "Annibale Carracci; sul verso del supporto: "Augustin Carache".

### Timbri

In basso a destra: timbro E. Desperet (L. 721); in basso a destra: timbro Ecole Nationale supérieure des beaux-arts (L. 829).

### Provenienza

Auguste Desperet (1804 -1865).

### Cronologia

1600 ca.

### Bibliografia

Brugerolles, 1984, cat. 34.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. 37129.

Il disegno faceva un tempo parte della collezione di Auguste Desperet (Lyon 1804 – Paris 1865) che, ancora adolescente, cominciò a dedicarsi al collezionismo di stampe e disegni, interessandosi all'arte italiana (Desperet possedeva disegni di Mantegna, Ghirlandaio, Michelangelo, Leonardo), così come ai più moderni autori francesi (Boucher, Chardin, Fragonard).

Creduto anticamente opera di Agostino Carracci, il foglio è, in realtà, uno dei disegni più pregiati dell'opera grafica di Giuseppe Cesari.

L'episodio oviadiano delle *Metamorfosi* (Ovidio, *Metamorfosi*, 382-400) è qui rievocato dalla sola figura del sileno Marsia che, legato ad un albero, dopo essere stato sconfitto dal dio Apollo, attende di essere giustiziato: "*Urlava, e la pelle gli veniva strappata da tutto il corpo, e non era che un'unica piaga*" (Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 382-400). L'artista, tuttavia, non ha intenzione di raccontare il crudele spettacolo di cui Marsia è il malcapitato protagonista, né di descrivere l'abbandono del corpo esanime del satiro dopo la tortura come lo vediamo, ad esempio, nella celebre statua replicata più volte in epoca romana (si vedano i modelli di Roma, Berlino, Istanbul o Parigi, solo per fare alcuni esempi): qui Marsia è appeso per i polsi ad un albero, il torace contratto in un ultimo, affaticato respiro e il volto dolorante. Il sileno è, nel disegno del Cesari, ricordato nell'attimo che precede la brutale esecuzione, quando ancora, in un ultimo tentativo di ribellione, prova a divincolarsi dalla stretta dei lacci che lo legano al tronco dell'albero.

La possenza muscolare di Marsia e la posa del corpo ricordano le contorsioni degli *Ignudi* della Sistina (il giovane accovacciato sulla cornice del riquadro con la *Creazione del sole e della luna*, ad esempio, **fig. a**) o del personaggio femminile del disegno con il *Rapimento di una donna (una Sabina?)* di Michelangelo (Haarlem, Teylers museum, Inv. A 24). L'idea michelangiolesca del corpo proteso con il busto in avanti e le gambe piegate ed arretrate rispetto alla testa del personaggio dovettero ispirare, infatti, il *Marsia* del Cesari.

Il *Marsia* dell'Ecole des Beaux-arts di Parigi, che non trova alcuna corrispondenza nei dipinti del Cesari, fu forse concepito come opera autonoma, al pari del *Narciso* di Francoforte (cat. 142) o del disegno a matita rossa con una *Divinità fluviale e due ninfe* (cat. 171), simili nella fattura finita e nell'utilizzo disinvolto e sicuro delle matite sul foglio, tipico della maniera matura di Giuseppe che dovette, infatti, eseguire i tre disegni tra la fine degli anni '90 del Cinquecento e il principio del nuovo secolo.



**Fig. a**







171.

### **Divinità fluviale e due ninfe**

Matita rossa, 396 x 271 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “J Pin”; sul supporto: “Cesari (Giuseppe), dit Giuseppino, le Chevalier d’Arpino (Rome 1568 ou 1570 † 1640)”, “Ec. Rom.”, “Dessin authentiques mais relativement tard (Röttgen)”, “Arpino”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro J. Masson (L. 1494a); in basso a destra: timbro dell’École des Beaux-Arts (simile a L. 829).

#### *Provenienza*

Jean Masson (1856-1933).

#### *Cronologia*

1600 ca.

#### *Bibliografia*

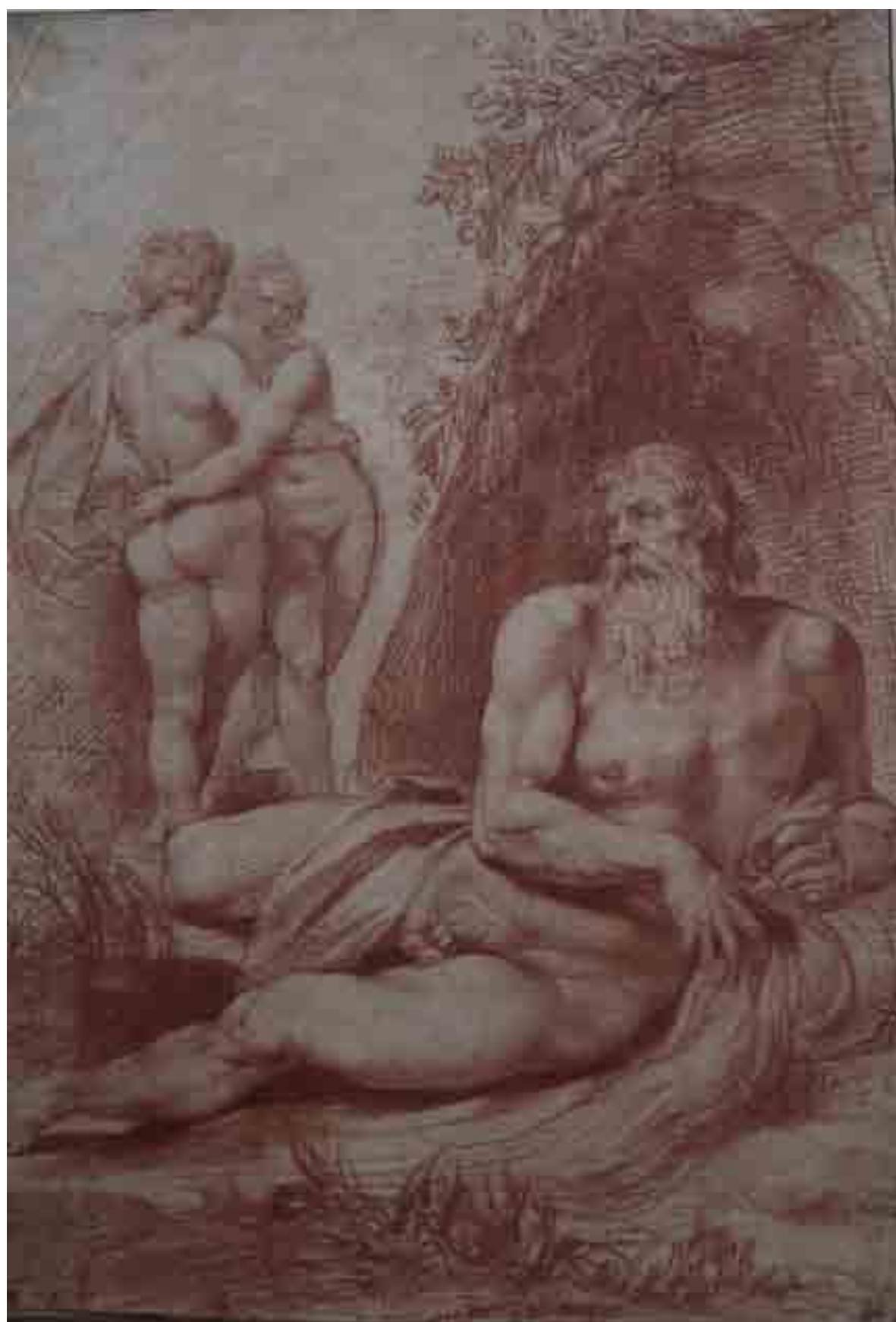
Röttgen, 1973, p. 164, cat. 139; Röttgen, 2002, p. 163, fig. 84.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. 2566.

Identificato come opera di Giuseppe Cesari da Jacop Bean, l’attribuzione è stata confermata da Herwarth Röttgen che, nel catalogo della prima esposizione dedicata al pittore arpinate, ritenne il foglio un disegno “*relativamente tardo*” del maestro, “*databile forse nella metà del secondo decennio del Seicento*” (Röttgen, 1973, p. 164, cat. 139). Il disegno appartiene, infatti, alla fase matura di Giuseppe Cesari, lo dimostrano la sicurezza del tratto, le modulazioni brillanti della matita e i volumi possenti dei corpi dei personaggi; tuttavia, a mio avviso, la cronologia del disegno dovrà essere corretta e spostata un decennio prima rispetto alla datazione proposta da Röttgen.

Il disegno, che rappresenta una divinità fluviale che ammicca voyeuristicamente alle due ninfe sullo sfondo, forse due Naiadi, “annodate” l’una all’altra in un abbraccio ambiguo, fa parte di quella produzione profana, dalle sfumature sensuali, alla quale Giuseppe Cesari si dedica fin dal principio del Seicento, in parallelo alla realizzazione di opere sacre, più castigate. Nascosto all’ombra di un anfratto buio, il dio fluviale, atteggiato nella stessa posa del *Narciso* di Francoforte (cat. 142), sbircia di sotto in su le due semidee che, poco più lontano, si stringono in un abbraccio simile a quello delle due ninfe che compaiono sul proscenio del dipinto con *Giove insegu la sua sposa Giunone* in collezione privata a Roma (Röttgen, 2002, p. 162, fig. 82). Riutilizzando, dunque, spunti iconografici già noti all’artista, il Cesari compose questo vigoroso disegno a matita rossa, ispirandosi liberamente alle narrazioni ovidiane.

Sono numerosi i disegni finiti a soggetto profano che Giuseppe Cesari realizzò negli ultimi anni della sua carriera come, ad esempio, la *Ninfa rapita da satiri* di Windsor Castle (vedi Roettgen, p. 163) o la *Galatea*, riprodotta in più versioni dal pittore stesso o dalla sua bottega (cat. 218, 244). Come la *Galatea*, offerta in segno di amicizia al poeta Giambattista Marino (lo dimostra la dedica annotata sul verso della versione dell’École des Beaux-Arts di Parigi; cat. 218), anche questo foglio dovette essere realizzato come opera autonoma, destinato, magari, ad un pubblico in grado di apprezzare il tema ovidiano e i piccanti riferimenti erotici del racconto.



**172.**

**Studio di nudo dal modello**

Matita nera, gesso bianco, 420 x 282 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a destra: timbro degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Sconosciuto.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11265 F.

La freschezza del segno e la connotazione precisa dei tratti somatici del giovane ritratto, indurrebbero a pensare che il foglio di Firenze sia uno studio eseguito davanti ad un modello in posa, quasi un *unicum* nell'insieme dei disegni di Giuseppe Cesari del quale conosciamo solo pochi fogli ispirati direttamente al vero. Il disegno dal vero era a Roma pratica diffusa. Ne parla, tra gli altri, Bellori nella biografia di Andrea Sacchi che di Giuseppe Cesari era stato allievo e che “*tenne aperta nella sua casa l'accademia del nudo*”; ma anche Romano Alberti nell'*Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno* quando, tra le pratiche suggerite all'artista che impara la professione, consiglia di esercitarsi ritraendo il nudo dal vero (“*nelli tempi convenevoli spogliare ignudi, e ritrarli con gratia, e intelligenza*”; Alberti, 1604, ed. (sl.) 1978, p. 8).

Il disegno dal vero è il primo passo nell'invenzione di una figura. Il giovane immortalato nel foglio degli Uffizi, fu rielaborato in studio dal Cesari e “camuffato” dal pittore nel soldato che vediamo nel disegno del Kunsthhaus di Zurigo (cat. 173). La figura del disegno di Zurigo, infatti, conserva la posa del giovane modello con l'aggiunta delle gambe, assenti nello studio fiorentino.

Il disegno del Kunsthhaus è riferibile alla decorazione della Villa Aldobrandini a Frascati, che il Cesari affrescò tra il 1602 e il 1603. La datazione è in accordo con lo stile del disegno degli Uffizi eseguito probabilmente tra la fine degli anni '90 il principio del nuovo secolo. Inoltre, l'inquadratura della figura nel disegno di Firenze, tagliata un poco sotto la vita, concorda con i dipinti del Cesari eseguiti sul finire del secolo, come il *David con la testa di Golia*, un tempo in collezione Aldobrandini (1598 circa; Röttgen, 2002, p. 317, cat. 79), o il *Cristo deriso* di San Carlo ai Catinari (1598 circa; Röttgen, 2002, p. 321, cat. 84).

Il disegno, di raffinata qualità, fu eseguito su carta azzurra sfruttando il supporto ceruleo per dar rilievo alle delicate striature del gessetto bianco che arricchiscono l'incarnato del nudo lungo le braccia e fino alle dita, delicatamente illuminano il collo del giovane in contrasto con l'inspessirsi della matita nera nelle zone d'ombra, e impreziosiscono il drappo avvolto attorno alla vita del modello.



**173.**

**Soldato romano con lancia e bambino seduto a terra**

Matita rossa, matita nera, 250 x 210 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Zurigo, Kunsthaus, Inv. A.B. 951.

Il soldato a matita rossa di Zurigo fa parte di una serie di disegni di armigeri che Giuseppe Cesari eseguì in preparazione agli affreschi per la Villa Aldobrandini a Frascati. La figura del Kunsthaus, infatti, ricorda il *David con lancia* del Louvre (cat. 174) o il disegno con lo stesso soggetto del Museo Puskin (cat. 175). La posa del soldato di Zurigo, seppur in controparte, è ripetuta, infatti, nei due fogli di Parigi e Mosca.

Il disegno di Zurigo è frutto dell'elaborazione in studio di una posa ritratta dal vero che potremmo rintracciare nel *Giovane stante volto di profilo* degli Uffizi (cat. 172). La sorprendente spontaneità del disegno fiorentino e la puntuale connotazione del volto del giovane, provano che il foglio è effettivamente lo studio di un modello dal vivo.

Giuseppe Cesari passò così dallo studio dal vivo all'“invenzione” del personaggio in abiti da soldato. Scomparsi i lineamenti del volto, trasformato in una maschera innaturale, il pittore aggiunse il vistoso casco piumato, l'armatura aderente e le braghette a strisce strette sopra le ginocchia per poi completare la figura con le gambe, che mancano nello studio fiorentino.



**174.**

**David con la lancia**

Matita nera, matita rossa, 416 x 278 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "Ecole florentine. Joseppin."; sul verso, in alto a sinistra, a matita verde: "31"; sul verso: "Soldat abillé a la Romaine au deux crayons".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 163, cat. 132; Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 3020.

Simile al *Soldato stante rivolto verso destra* del Museo Puškin di Mosca (cat. 175), il disegno del Louvre è uno degli studi che il Cesari eseguì in preparazione alla figura del re Davide per uno degli affreschi di Villa Aldobrandini a Frascati. Il foglio, dalla scrittura brillante e sicura, è certamente da riferire ad una data di poco precedente, se non contemporanea, agli affreschi Aldobrandini, ossia tra il 1602 e il 1603. Rispetto alle altre prove eseguite in preparazione al Davide, il disegno di Parigi è quello che maggiormente si avvicina, nella posa e nell'abbigliamento del re-soldato, alla definitiva versione pittorica.

Seppure si coglie qualche lieve incertezza nell'anatomia delle braccia, il foglio si distingue per la qualità esecutiva e la sicurezza con la quale il Cesari impiega le due matite sul foglio ocre.

La figura del *Davide* parigino fu riutilizzata, con la sola variante del viso volto in senso contrario, nella decorazione del basamento che appare in un disegno conservato a Holkam Hall in cui è raffigurato un gruppo di soldati intenti in una discussione (cat. 188).





**175.**

**Soldato stante rivolto verso destra**

Matita nera, matita rossa, 429 x 278 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105d.

Mosca, Puškin Museum. Inv. 6157.

Il disegno di Mosca è una variante del disegno del Louvre (cat. 174), preparatorio per la figura di Davide nell'affresco con *Abigail con i suoi doni saluta David* della Villa Aldobrandini di Frascati. L'affresco fu eseguito attorno al 1602-1603, anni attorno ai quali possiamo collocare, anche per via stilistica, il foglio moscovita.

L'elegante fattura del disegno e il tratto preciso e polito delle matite caratterizzano i fogli più belli eseguiti dal Cesari al principio del secolo, tra i quali spicca il disegno del Museo Puškin. Costruito seguendo una sottilissima traccia rossa, che scompare sotto i segni della matita nera, il soldato è atteggiato nella stessa posa del David del foglio di Parigi e di quello apparso recentemente ad una vendita della casa d'aste Sotheby's, nel quale il re-guerriero appare accompagnato da un gruppo di armigeri (cat. 177). Sebbene il gesto di David, il braccio levato ed appoggiato alla lancia, fu replicato identico nei protagonisti dei tre disegni, esso fu scartato al momento della traduzione dell'invenzione in dipinto. Le varianti nella posa del corpo del guerriero, invece, impegnarono in studi diversi Giuseppe Cesari, che scelse infine una soluzione simile a quella proposta nel disegno del Louvre, scartando, invece, il David del foglio di Mosca che appoggia il piede su una roccia, e volge il capo in direzione inversa rispetto al corpo.



**176.**

**Soldato stante**

Matita nera, 240 x 156 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra: "203".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Sotheby's Londra, 14 dicembre 1992, lotto 58; Colnaghi, Parigi, Londra, New York, maggio-giugno 1993, lotto 18; Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105g.

Collocazione attuale sconosciuta.

È questa una delle prove per la figura di David nell'affresco con *Abigail con i suoi doni saluta David* della villa Aldobrandini di Frascati. Simile ad altri studi della per la stessa figura (si vedano le schede precedenti), il disegno è connotato da una scrittura essenziale e piuttosto rapida. Forse per questa ragione Herwarth Röttgen proponeva che il disegno potesse essere riferibile, se non agli affreschi di Frascati, al dipinto capitolino con il *Duello tra gli Orazi e Curiazi*, eseguito dal Cesari nel 1612. Stilisticamente, tuttavia, questo disegno pare meglio inserirsi nel contesto della produzione grafica dell'artista del principio del secolo.



177.

**Studio per un gruppo di quattro soldati**

Matita nera, matita rossa, gesso bianco, 343 x 246 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Arthur Feldmann.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Sotheby's, Londra, 26 marzo 1976, lotto 112; Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105e; Londra, 6 luglio 2005, p. 108, cat. 100.

Collocazione attuale sconosciuta.

Lo splendido gruppo di soldati illustrato in questo foglio, un tempo appartenuto a Arthur Feldman, è forse lo studio più bello per l'affresco con *Abigail con i suoi doni che saluta David* della Villa Aldobrandini di Frascati. Il disegno è lo studio per la parte destra del dipinto, nella quale compare, circondato dai commilitoni, il re David in veste di guerriero al quale Cesari aveva dedicato almeno altri tre studi (cat. 174, 175, 176). Nei disegni preparatori per la figura di David del Museo Puškin di Mosca e del Museo del Louvre di Parigi, egli appare con il braccio levato verso l'alto a impugnare una lancia, e l'altro, flesso, appoggiato alla vita. L'invenzione per la posa del soldato è qui replicata, seppure David appare ora di tre quarti e non frontalmente. Similmente, ma di profilo e con la lancia avanzata dinnanzi a lui, il re-guerriero compare, contornato dal proprio seguito, in un disegno a penna, recentemente acquisito dalla Gray Collection (cat. 178) che pare, nonostante le numerose varianti, una prova eseguita in controparte dall'artista per provare la posizione del gruppo nella parte sinistra dell'affresco.

È questo uno dei disegni più affascinanti del principio del secolo, nel quale Giuseppe Cesari, da poco nominato Cavaliere, dà saggio delle sue qualità di disegnatore e colorista. Stupisce, infatti, l'uso disinvolto delle due tinte che si alternano sul foglio ocre alla ricerca di suggestivi effetti cromatici: il mantello di David cambia di tono, da un vermiglio profondo ad un rosso tenue, a seconda della tangenza della luce su di esso, i dettagli dei volti sono sottolineati dai segni pastosi della matita nera che si fa sottile, invece, nel piumaggio dell'elmo di David e quasi evanescente nelle figure che affiancano il re. Fin dal disegno preparatorio, Giuseppe Cesari si dimostra attento ai dettagli, il dragone sul casco di David, la maschera grottesca che orna lo scudo sostenuto dal soldato di destra, la protome leonina che orna l'elsa della spada del re, oppure le frange del mantello, i calzari, le armature. Tutto è disposto sul foglio con equilibrio e garbo e colpisce, più che l'invenzione, l'elegante esecuzione del disegno che pare superare quella del dipinto Aldobrandini, celebrato, fra gli altri, da Giovan Battista Agucchi nella sua *Relazione della Villa Belvedere* (op. cit. in Röttgen, 2002, 338-340).



178.

**Studio per un gruppo di quattro soldati, II**

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, lumeggiature a biacca, 235 x 180 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in basso a sinistra, a matita: "S I"

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Sotheby's, Londra, 9 marzo-6 aprile 1976, lotto 3; Christie's Londra, 4 luglio 2000, pp. 5-6, lotto 2; Chicago, 2010-2011, p. 37, cat. 14.

Gray Collection.

Recentemente acquisito dalla Gray Collection, il foglio era apparso una decina di anni fa sul mercato antiquario.

Il disegno è probabilmente uno degli studi preparatori per l'affresco con *Abigail con i suoi doni saluta David*, eseguito tra il 1602 e il 1603 nella Villa Aldobrandini di Frascati. Il foglio della Gray Collection, infatti, presenta, seppure in controparte, il re David accompagnato da un gruppo di soldati che occupa la parte destra dell'affresco. L'insieme era già stato studiato dal Cesari in disegno, a matita rossa e nera, anch'esso apparso recentemente sul mercato antiquario (cat. 177).

Il disegno della Gray Collection è uno dei rari esempi a penna e acquarello ad oggi noti eseguiti dal Cesari negli anni della maturità. Seppure le matite si dimostrino il *medium* preferito dell'artista in questi anni, gli inchiostri sono utilizzati con sorprendente abilità, nel variare del segno e dei toni cromatici. Le linee flessuose e ricciute che descrivono i corpi, i volti e le armature dei soldati, diventano segni secchi e regolari, quasi solchi di bulino, nel tratteggio che discosta le figure dal fondo vergine del foglio. L'acquarello, che scava le ombre nelle parti non toccate dalla luce, rese brillanti, invece, dalle tramature della biacca, si fa tenue e trasparente nel "dipingere" le figure del fondo che paiono scomparire assorbite dal foglio. I volumi arrotondati che connotano i disegni maturi di Giuseppe, qui paiono asciugarsi in segni più aguzzi, simili a quelli dei disegni giovanili del maestro. La penna, dalla punta più sottile rispetto a quelle morbide e friabili delle matite, spinge il Cesari a plasmare forme più snelle, dalle articolazioni quasi scheletriche (si veda il profilo puntuto di David o le mani dei soldati dalle dita oltremodo lunghe) che ricordano alcuni studi eseguiti dal Cesari tra la fine degli anni '80 e il principio del decennio successivo.

Gli stessi effetti cromatici e luministici del disegno della Gray Collection si colgono nello splendido "cartonetto" con la Resurrezione di Cristo, conservato presso il Metropolitan Museum di New York del quale non conosciamo la destinazione ma che potremmo datare per ragioni stilistiche agli stessi anni del disegno che qui presentiamo (cat. 160).







**179.**

**Studio per la testa di Abigail**

Matita nera, matita rossa, 177 x 152 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: "Rubens"; in basso a destra, a penna: "G. d'arpino"; sul supporto, lungo il bordo inferiore, a penna: "Cesar d'Arpino, le ch. Josepin. Ecole Napolitaine"; sul verso del supporto, in alto, a matita: "Josepin", "17"; sul verso del supporto, in alto a penna: "Buste de femme en profile au crayon noir et a la sanguine sur papier gris"; sul verso del supporto, al centro, a penna: "2908"; sul verso del supporto, al centro, a matita: "nouveau 3051".

*Timbri*

In basso a destra: timbro del Louvre (L. 1886).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, fig. 14; Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105c.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2998.

La graziosa testa femminile a matita nera e rossa del Museo del Louvre è lo studio preparatorio per l'Abigail nell'affresco con *Abigail con i suoi doni che saluta David* ubicato in una delle stanze della Villa Aldobrandini a Frascati. La straordinaria freschezza di questo disegno indurrebbe a credere che si tratti di uno studio dal vero. Il dettaglio con l'orecchino, eliminato nella versione pittorica, l'acconciatura alla moda e l'attenta definizione dei tratti fisiognomici della modella confermerebbero tale ipotesi. La treccia fermata dietro la nuca, lo sbuffo vaporoso dei capelli e la frangetta che si arriccia sulla fronte, infatti, ricordano la moda delle nobildonne romane all'epoca del Cesare. Ne sono testimonianza numerosi ritratti di nobildonne di Ottavio Leoni, così come le due versioni autografe del *Ritratto di donna* disegnato dal Cesare nella prima metà degli anni '90 del Cinquecento (cat. 268, 269).



**180.**

**Studio per la figura di Eva cacciata dal Paradiso**

Matita rossa, 231 x 123 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Lord James Cavendish; L. Colling-Mudge.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Gere, Pouncey, vol. I, p. 31, cat. 25, vol. II, tav. 22.

Londra, British Museum, Departement of Prints and Drawings, Inv. 1952-I-21-76.

Privo di attribuzione quando ancora incollato al Cavendish Album, questo disegno è oggi restituito all'autografia di Giuseppe Cesari. La provocante figura femminile che si copre i seni con entrambe le mani rappresenta Eva, come dimostra il pomo che la donna stringe nella mano sinistra. Lo stile maturo della Eva londinese suggerisce che il disegno fu eseguito al principio del Seicento, forse in preparazione, come già facevamo notare John Gere e Philip Pouncey (Gere, Pouncey, 1950, vol. I, p. 31, cat. 25), per uno degli affreschi di Villa Aldobrandini a Frascati. Nella galleria del palazzo, infatti, furono dipinte tre scene tratte dalla storia dei progenitori, tra cui una *Cacciata dal Paradiso terrestre*. Nell'affresco, come nel foglio londinese, Eva volge la testa all'indietro, ma manca della sensualità e dei dettagli vezzosi che compaiono nel disegno, il drappo che le svolazza tra le gambe o i capelli sottili scossi dal vento e graziosamente raccolti in una treccia fissata da un fermaglio sulla nuca. Così la posa procace della Eva del disegno, nell'affresco è trasformata nell'impacciato avanzare della protagonista spogliata di tutti quegli elementi con cui Arpino aveva "ingentilito" la figura nel disegno. Sono note altre versioni della *Cacciata dal Paradiso terrestre* (Röttgen, 2002, p. 371, cat. 124-125; p. 378, cat. 135) in cui il Cesari preferì, come nell'affresco Aldobrandini, rappresentare Eva secondo una posa più mesta. Ritroviamo, invece, la stessa sensualità della figura del disegno del British Museum in una delle ninfe che accompagnano Diana nel dipinto con *Diana e Atteone*. Per il dipinto, replicato più volte dal Cesari (Röttgen, 2002, p. 346-347, cat. 109, 110; p. 423, cat. 184), il pittore recuperò l'idea per la Eva Aldobrandini su cui improntò la *silhouette* di una delle bagnanti.



**181.**

**Davide e Golia, II**

Matita nera, matita rossa, 105 x 134 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a destra: in basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a); in basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2966.

Con pochi segni di matita, Giuseppe Cesari traccia sul foglio le due figure di Davide e del gigante filisteo Golia: si tratta di una prima idea per l'affresco della Villa Aldobrandini di Frascati eseguito dall'arpinate tra il 1602 e il 1603, date attorno alle quali possiamo riferire anche il disegno del Louvre. Più finito rispetto all'abbozzo che qui presentiamo è, invece, il disegno, a matita rossa e nera, conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Lille (cat. 72). Se il foglio di Lille dimostra come Giuseppe avesse studiato l'affresco con *Davide e Golia* dipinto nell'undicesima campata delle logge vaticane da Raffaello, il disegno del Louvre rivela un altro modello importante, ossia il *Davide e Golia* che Daniele da Volterra aveva dipinto secondo le indicazioni di Michelangelo e che alla fine del Cinquecento, come ha dimostrato di recente Francesco Gatta, si trovava in casa del cardinal Alessandro Montalto, in quegli anni sostenitore e protettore del Cesari. Il quadro di Daniele, eseguito su lavagna e montato su una base girevole che permetteva al pubblico di apprezzare entrambe le facce della superficie dipinta, doveva essere certamente noto al Cesari, che per il cardinale aveva dipinto un "*Quadro grande di Nostro Signore sopra un Piedistallo, che gira tondo, del Cavalier Giosepe d'Arpino*", oggi disperso, ma che conosciamo grazie la descrizione di Pietro Rossini che lo vide nel così detto Palazzetto Felice (Gatta, 2010, p. 93, p. 114, n. 58). Il quadro del Cesari, come quello di Daniele, era dipinto su due facce e montato su un piedistallo girevole. Dal *Davide e Golia* di Daniele, Giuseppe Cesari derivò la posizione delle gambe del gigante filisteo, e l'idea del levarsi della testa di Golia rivolta disperatamente verso il carnefice. Alla base dell'elaborazione del dipinto di Daniele vi sono quattro studi che Michelangelo dovette donare all'amico come spunto per la composizione e che in principio erano disposti sullo stesso foglio e solo successivamente separati in quattro frammenti, oggi conservati presso la Pierpont Morgan Library di New York (New York, Pierpont Morgan Library, Inv. I 32 a-d). Forse Cesari ebbe accesso ai fogli di Michelangelo ai quali dovette ispirarsi per schizzare sul foglio del Louvre la prima idea per il suo *Davide e Golia*. Nel disegno parigino, infatti, il Cesari ricopia alcuni motivi del primo dei quattro fogli newyorkesi (**fig. a**): il corpo disteso di Golia con il volto in posizione frontale rispetto

allo spettatore, lo sguardo di Davide abbassato sulla vittima, e lo scatto con cui il giovane ebreo afferra il filisteo per la collottola immobilizzandolo a terra.

Il disegno del Louvre è solo la prima idea per la composizione di Villa Aldobrandini, un foglio di lavoro in cui manca qualsiasi riferimento spaziale, e in cui l'artista cerca soluzioni diverse sovrapponendo la tinta delle due matite. Il Cesari prova, ad esempio, la presa della mano di Golia a terra e il flettersi della testa del filisteo, di cui, oltre alla testa levata in alto, si vedono i riccioli rivolti verso l'esterno del foglio, come se la brutale presa di Davide lo avesse costretto a reclinare il capo. Il segno immediato e vivo delle matite che si confondono in un groviglio di tratti, rende il disegno parigino particolarmente affascinante nel contesto della grafica arpinesca in cui solo raramente possiamo seguire con la stessa precisione, come in questo caso, l'elaborazione di un'idea.



**Fig. a**







**182.**

**Davide e Golia**

Matita nera, matita rossa, 186 x 249 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Charles Rogers (L. 624)

*Iscrizioni*

Assenti.

*Provenienza*

Charles Rogers (1711-1784); acquistato dal suo ultimo proprietario a Parigi presso la Galerie de Bayser nel 1976; collezione privata, Parigi (timbro J...B, non identificato da Lugt); acquistato dallo Stato francese nel 2004 per il Palais des Beaux-Arts de Lille.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Cordellier, 2005, p. 103, cat. 67.

Lille, Palais des Beaux-Arts, Inv. ?

I colori delle due matite del foglio di Lille sono oggi piuttosto pallidi probabilmente –faceva notare Nicolas Cordellier – poiché il disegno fu ricalcato per una controprova, pratica per Giuseppe Cesari piuttosto frequente. Nonostante il parziale deterioramento del colore, il tratto elegante e preciso del disegno conferma la certa autografia del foglio, eseguito nei primissimi anni del Seicento. Il disegno, infatti, è uno degli studi per l'affresco con *Davide e Golia* che l'arpinate dipinse tra il 1602 e il 1603 nella villa di Frascati della famiglia Aldobrandini. Come nell'affresco, situato nella seconda stanza di destra del piano nobile, Davide ha bloccato Golia con ambo le gambe e leva la spada al cielo per giustiziare il gigante con un ultimo colpo. Cambia, rispetto al foglio, la posa di Golia che nel disegno tenta di ripararsi con un braccio, mentre nel dipinto è steso a terra senza energie, ripetendo la posa del soldato caduto nell'affresco capitolino con la *Battaglia di Tullo Ostilio contro i Venti ei Fidenati* che il Cesari aveva studiato in un pregiato disegno a pastello oggi al Louvre (cat. 137). Il modello per questa composizione, studiata anche in uno schizzo a matita nera e matita rossa conservato al Louvre, (cat. 181), è l'affresco con *Davide e Golia* dipinto da Raffaello nell'undicesima campata delle Logge vaticane del quale Cesari doveva senza dubbio conoscere anche la famosa xilografia di Ugo da Carpi che lo riproduceva e, forse, l'originale studio di Raffaello a matita nera (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 178), dal quale deriva la posa di Golia così come la vediamo nell'affresco di Frascati e quella di Davide, così come appare nel disegno di Lille. Nell'affresco, infatti, il Cesari preferì, rispetto al disegno, accentuare la torsione del corpo del giovane ebreo, discostandosi dalla più posata soluzione raffaellesca. Giuseppe Cesari dovette riutilizzare il disegno di Lille per altre composizioni, come il quadro con "*Davide che ammazza il gigante Goliath*" menzionato nel 1636 nelle *Spese fatte in Roma per l'oratorio*, quaderno di spese tenuto dall'Abbazia di Montecassino a cui negli ultimi anni di attività il Cesari fu molto legato e a cui aveva venduto e donato numerosi dipinti. Nel quadro citato nell'inventario di Montecassino potrebbe, forse, identificarsi il *Davide e Golia* recentemente segnalato da Francesco Gatta come opera tarda della bottega del Cesari (Gatta, 2010, p. 93, fig. 5).



**183.**

**Giuditta con la serva e la testa di Oloferne**

Matita nera, matita rossa, 187 x 124 mm.

*Iscrizioni*

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Carlo Prayer (1826-1900); Juan de Felix Bernasconi.

*Cronologia*

1602.1603.

*Bibliografia*

Christie's Londra, 1 aprile 1987, lotto 84; Joan Nissman and Morton Abromson, New York, 11 gennaio 1989; Di Giampaolo 1994, p. 117; Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105a.

Collocazione attuale sconosciuta.

*“La figura di Judith è di proportionata et natural grandezza ornata di vestito che parendo mosso dal vento scuopre li piedi et le gambe; et abigliata al’Amazzone mostra la destra mammella, le braccia ignude, et una gran parte del petto acciò il pittor l’arte sua scoprir possa; ha la testa vagamente acconcia, ma con una tal’disprezzatura che l’arte che ivi è tanto maggiore non apparisce, anzi una parte della chioma che oro fine pare al vento sen’vola”* (op. cit. in Röttgen, 2002, p. 339). È così che Giovanni Battista Agucchi descrive nella sua *Relazione della Villa Belvedere* l’affresco con la *Giuditta* della Villa Aldobrandini a Frascati del quale questo disegno fu utilizzato come studio preparatorio. La *Giuditta* occupa per intero la pagina accompagnata solo dalla serva, la cui figura compare, appena abbozzata, alle sue spalle. Rispetto al dipinto il disegno mostra alcune lievi differenze che rendono l’eroina ancora più sensuale rispetto alla giovane dell’affresco Aldobrandini: attraverso le trasparenze della gonna si intravedono, infatti, le gambe di Giuditta e l’elegante svolazzo del mantello che, smosso da una folata di vento, scopre entrambi i seni.

Il disegno fu probabilmente eseguito a ridosso dei lavori nella Villa di Frascati, tra il 1602 e il 1603.



**184.**

**Studio per un Padre Eterno**

Matita nera, matita rossa, 250 x 193 mm.

*Iscrizioni*

In basso, al centro, a penna: “josepin d’après Michel Ange”, in basso a destra, a penna: “Michelangelo”. Sul verso, in alto a sinistra, a matita: “attrib. A Giuseppino 36 M”.

*Timbri*

In basso a destra: in basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a); in basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Cabinet du roi.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 339, cat. 105h.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2965.

In basso a destra del foglio è annotata l’antica attribuzione a Michelangelo. La scritta fu successivamente corretta, riferendo l’autografia dell’opera a Giuseppe Cesari e considerando il disegno come copia dell’artista arpinate da Michelangelo. Tuttavia non esistono nessi con l’opera del Buonarroti e il foglio di Parigi ricorda solo vagamente la figura del Dio Padre che compare nella Cappella Sistina nel riquadro con la *Creazione di Adamo ed Eva*. È questo, paradossalmente, uno dei fogli meno michelangioleschi dell’intera produzione di Giuseppe Cesari che disegnò la figura del Dio Padre attorno ai primi anni del Seicento per l’affresco con la *Creazione di Adamo* della Villa Aldobrandini a Frascati. Il disegno si rivela rispetto al dipinto più spontaneo, più vivace. Elegante, infatti, è la curva del mantello che si gonfia al vento, poi eliminata, o lo scuotersi della barba e l’agitarsi dei capelli fini sulla nuca di Dio, così come il passo leggero, quasi un balletto, che suggerisce l’idea dell’istantaneità dell’azione. L’affresco, infatti, descrive l’improvviso ed inatteso apparire del Signore ad Adamo, nudo nel Paradiso terrestre, che, impaurito per l’inaspettata visione, si appoggia ad un masso, quasi cadendo all’indietro.



**185.**

**Sisara dormiente**

Matita rossa, tracce di matita nera, 254 x 335 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, al centro, a penna: disegno di una stella; sul verso, al centro, a destra: “B (?) 07833”.

*Timbri*

In basso a sinistra: Bibliothèque de la Ville de Lyon (L. suppl.1698); in basso a destra: timbro Bibliothèque de la Ville de Lyon (1698).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia*

Loisel, 2006, pp. 26-27, cat. 4; Pagliano, 2008, pp.84-87, cat. 20.

Lione, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1962-666.

Illustrato con dovizia di particolari da Éric Pagliano nel recente catalogo che presenta la collezione grafica del Musée des Beaux-Arts, il *Sisara dormiente* di Lione, anticamente attribuito a Daniele da Volterra, è stato ricondotto alla fase d’elaborazione dell’affresco con *Jael che uccide Sisara* della Villa Aldobrandini di Frascati, realizzato dal Cesari tra il 1602 e il 1603 (Röttgen, 2002, p. 228, cat. 105.2). Röttgen aveva già segnalato un foglio a matita rossa del Kupferstichkabinett di Berlino, quasi identico al foglio di Lione, come il prototipo per l’affresco. In esso Sisara giace sdraiato su un ampio scudo ovale (che manca, invece, nel disegno francese) e il corpo del guerriero è completato dalle gambe nella parte inferiore. Giustamente Éric Pagliano aveva notato la dipendenza dell’invenzione da due celebri statue, l’*Arianna dormiente* dei Musei Vaticani e il *Fauno Barberini* dal quale il Cesari recupera l’idea del braccio piegato dietro la nuca e la divaricazione delle gambe. Similmente lo studioso faceva notare che il foglio tedesco, per ragioni stilistiche, farebbe pensare, ad una replica più tarda rispetto al disegno lionese. Non solo l’andamento della matita svelta, vivace, più libera nel disegno del Museo di Beaux-Arts, e, invece, più ferma, asciutta, in quello tedesco, ma anche la presenza di qualche pentimento nel disegno francese (nel braccio levato dietro la nuca, o nelle mani) sono testimonianze di un lavoro in corso di studio. Il disegno di Berlino, invece, meno vivace e privo di errori, è evidentemente una seconda versione tratta dal foglio di prova. A questo proposito nella scheda di catalogo dedicata al disegno lionese Pagliano si interroga sulla funzione dei due studi. Nel foglio di Lyon, che forse già prevedeva la presenza di Jael sulla destra della composizione, Sisara compare solo per metà, e la parte inferiore del corpo resta appena abbozzata. Per intero, invece, è raffigurato il protagonista del disegno di Berlino, realizzato partendo dell’originale primo pensiero per essere riutilizzato in un altro dipinto. Spesso accade nell’opera tarda del Cesari, infatti, che il pittore si serva di vecchie invenzioni – anche ridisegnandole a distanza di anni – come, ad esempio, il *Sant’Antonio stante* del Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 236).





**186.**

**Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso**

Matita rossa, 174 x 127 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1602-1603.

*Bibliografia* .

Röttgen, 2002, p. 338, 341, cat. 105i.

Zurigo, Kunsthaus, Inv. A. B. 953.

Lo studio di Zurigo è il disegno preparatorio per l'affresco con *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* nella galleria della Villa Aldobrandini di Frascati. Uniche differenze tra il disegno e il dipinto sono la posizione delle gambe di Adamo e i due perizomi, sostituiti nella versione finale dell'invenzione dai gonnellini d'edera.



187.

### Gruppo di soldati stanti e uno seduto a terra

Matita nera, matita rossa, 418 x 287 mm.

#### *Iscrizioni*

In basso a sinistra: “Le josepin”; in basso a destra: “Ecole Napolitaine”; sul verso, in basso al centro, a penna: “josepin”.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (1886a).

#### *Provenienza*

P. Lenglier; Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin de Vialart de Saint-Morys (1743- 1795).

#### *Cronologia*

1600-1605.

#### *Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2982.

Il disegno del Louvre corrisponde stilisticamente alle prove per il gruppo di David e i soldati per l'affresco con *Abigail con i suoi doni saluta David* della Villa Aldobrandini a Frascati (cat. cat. 174, 175, 176, 177, 178). Il foglio francese, tuttavia, non trova alcuna corrispondenza con il ciclo di affreschi Aldobrandini, né con altri dipinti eseguiti dal Cesari in questo periodo. Il motivo del gruppo di soldati in conversazione farebbe pensare al *Ratto delle Sabine*, dipinto sulla parete breve del Palazzo dei conservatori in Campidoglio. L'affresco fu realizzato entro il 1636 ma, forse, i disegni per la parte sinistra, nella quale Romolo compare nell'atto dell'*adlocutio* alle truppe, erano compiuti già al principio del secolo (**fig. a**).

Il disegno del Louvre, secondo una tecnica ricorrente dei disegni del Cesari di questi anni, è costruito interamente sulla traccia della matita rossa su cui si sviluppano i volumi delle figure, rifiniti poi a matita nera.



**Fig. a**



**188.**

**Gruppo di soldati in conversazione**

Matita nera, matita rossa, 265 x 188 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1600-1605.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Holkham Hall, Inv. ?.

Realizzato al principio del Seicento, come suggeriscono le somiglianze stilistiche con fogli quali il *Soldato stante rivolto verso destra* del Museo Puškin di Mosca (cat. 175), o lo *Studio per un gruppo di quattro soldati* (cat. 177), entrambi realizzati per gli affreschi di Villa Aldobrandini a Frascati, il disegno di Holkham Hall non trova corrispondenza con l'opera pittorica del Cesari. Il motivo del foglio, tuttavia, è strettamente legato al *Gruppo di soldati stanti e uno seduto a terra* del Museo del Louvre (cat. 187), forse realizzato in previsione del affresco capitolino con il *Duello tra gli Orazi e Curiazi* (1612; Röttgen, 2002, p. 395, cat. 153) o, più probabilmente, per il *Ratto delle Sabine*, dipinto sulla parete est del Salone del Palazzo dei Conservatori nel 1636 (Röttgen, 2002, p. 481, cat. 266). In quest'ultimo affresco, sulla sinistra, infatti, compare Romolo nell'atto dell'*adlocutio* (si veda la scheda precedente, **fig. a**). Il gruppo di soldati dell'affresco ricorda i militi dei disegni di Holkham Hall e del Louvre, forse eseguiti al principio del secolo e riutilizzati – come spesso era solito fare il Cesari, impegnato da più lavori contemporaneamente – a distanza di vent'anni.

Unico riferimento scenico è il basamento di pietra al quale è appoggiato il protagonista e sul quale è scolpito a bassorilievo un soldato appoggiato alla lancia che ricorda nella posa lo studio del Louvre per il re David dell'affresco di Villa Aldobrandini a Frascati (cat. 174). Il soldato del disegno di Holkham Hall discute con i suoi commilitoni che paiono impegnati in una conta. Tali elementi, tuttavia, non ci permettono di identificare il soggetto del pregiato disegno inglese che si contraddistingue tra i più bei fogli di questi anni.



**189.**

**Uomo barbuto stante, appoggiato su un bastone (San Giuseppe?)**

Matita rossa, tracce di matita nera 270 x 185 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1600-1605.

*Bibliografia*

Drouot, 22 marzo 2006, lotto 25; Jean-Luc Baroni, New York, London, 2008, lotto 8.

Collocazione attuale sconosciuta.

La bella figura di vecchio a matita rossa, databile probabilmente al principio del Seicento, non fu mai tradotta in pittura, ma dobbiamo immaginare che fosse stata disegnata, ad esempio, come studio preparatorio per il San Giuseppe di una *Natività*. Nel catalogo presentato da Jean Luc Baroni, sono state già segnalate le affinità tra il San Giuseppe della *Visitazione* del duomo di Reggio Emilia (Röttgen, 2002, p. 376, cat. 131) e il personaggio ritratto nel foglio che qui presentiamo, che potrebbe essere una prima idea per la figura del dipinto, eseguito attorno al 1605-1606; seppure raffigurato in controporte, infatti, l'uomo appoggiato al bastone si distingue per la posa del piede, appoggiato sulla punta al terreno.





**190.**

**Immacolata concezione**

Matita rossa, matita nera, 226 x 157 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Cav di Arpino”; sul verso, in basso, a matita: “See Madrid. S. Fernandopicture ASH”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1602-1607.

*Bibliografia*

Voss, 1920, p. 591 s.; Röttgen, 2002, p. 343, cat. 107a.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 28172.

Il foglio di Berlino – lo faceva già notare Herwarth Röttgen – è da mettere in relazione con l'*Immacolata concezione* dipinta dal Cesari nel primo decennio del Seicento e oggi conservata a Madrid presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. 124, Röttgen, 2002, p. 343, cat. 107; **fig. a**). L'iconografia della tela e del disegno di Berlino, in cui compaiono attorno alla Vergine i simboli mariani presenti nella litania lauretana, è ben descritta da Röttgen nella scheda del dipinto della monografia dedicata al Cesari, e a cui rimandiamo il lettore. Il dipinto fu replicato da Arpino in più versioni, anche tarde, una a Siviglia (Röttgen, 2002, p. 408, cat. 168), e l'altra a San Lucar de Barrameda (Röttgen, 2002, p. 440, cat. 209), mentre il foglio tedesco servì da prototipo per la *Vergine stante con le mani giunte* della National Gallery di Edimburgo (cat. 215), disegnata, a giudicare la scrittura, circa un decennio più tardi rispetto al foglio del Kupferstichkabinett.

Diversamente dalla tela spagnola, nel disegno tedesco i simboli mariani appaiono in forma sparsa, quasi fossero appunti da riordinare, attorno alla figura della Vergine, e non disposti ordinatamente entro il quieto, immobile paesaggio che completa la parte inferiore del dipinto di Madrid.



Carlo di Armino

2

15290

P

**191.**

**Nudo maschile di schiena rivolto verso sinistra**

Matita rossa, 315 x 286 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Yvonne Tan Bunzl (Londra); Adrian Ward-Jackson (Londra); vendita Sotheby's, New York, 14 gennaio 1992, lotto 30.

*Cronologia*

1604-1605.

*Bibliografia*

Tan Bunzl, 1971, cat. 2; Sotheby's New York, 14 gennaio 1992, Di Giampaolo 1994, p. 117; lotto 30; Röttgen, 2002, p. 351, cat. 114a; Strasser, 2010, pp. 174-175, cat. 74.

Ginevra, Collezione Jean Bonna.

Messo giustamente in relazione da Röttgen con la *Lapidazione di Santo Stefano* dipinta da Arpino per la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (1604.1605; Röttgen, 2002, pp. 351-352, cat. 114), il disegno, oggi in collezione Bonna, potrebbe rappresentare una prima idea per il personaggio in primo piano nel dipinto.

Del foglio Bonna esiste al Louvre una replica originale eseguita in controparte (cat. 192); in essa, tuttavia, il personaggio appare completo e non privato, come nel foglio qui presentato, della parte inferiore delle gambe, probabilmente rimosse già in antico.



**192.**

**Nudo maschile di schiena rivolto verso destra**

Matita rossa, 390 x 317 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in alto al centro, a penna: “7451”; sul verso al centro, a matita: “7945”; sul verso, al centro, a matita: “Cav. D’Arpino P.”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a).

*Provenienza*

Everhard Jabach (Colonia 1618 – Parigi 1695); acquistato dal Cabinet du roi nel 1671.

*Cronologia*

1604-1605.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 351, cat. 114b.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 12115.

Riconosciuto da Philip Pouncey come opera originale del Cavalier d’Arpino, il foglio del Louvre è una versione, eseguita in controparte, del foglio della collezione Jean Bonna (cat. 191). Rispetto al disegno Bonna, tuttavia, il foglio del Louvre presenta la parte inferiore delle gambe del nudo, rimosse, probabilmente già in antico, dal suo “gemello” oggi in collezione privata.

È difficile stabilire quale dei due fogli sia il prototipo. Entrambi rivelano, infatti, una buona qualità esecutiva e in nessuno dei due disegni appare traccia di ricalco o trasposizione. Nel foglio Bonna, tuttavia, si nota, all’altezza della braccio destro, steso in avanti, un leggero pentimento, coperto da una sequenza di tratti obliqui, che potrebbe suggerire che il lavoro del Louvre sia una derivazione più corretta e rifinita dell’originale, oggi in collezione Bonna.



**193.**

### **Ascensione della Vergine**

Matita nera, matita rossa, 379 x 174 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

#### *Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

#### *Cronologia*

1605-1610.

#### *Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, K. d. Z. 405.

La bella *Assunzione* di Berlino è lo studio preparatorio per un'opera mai realizzata o ad oggi dispersa. La grafia attenta ai passaggi chiaroscurali, alla definizione dei volti, delle vesti, e dei corpi, compatti ed eleganti, degli apostoli, aiuta a collocare il foglio non oltre gli anni '10 del Seicento, ad una data prossima a quella dei disegni preparatori per la cupola di San Pietro (cat. 196, 197, 198, 199, 200, 201).

Il disegno di Berlino presenta notevoli somiglianze iconografiche e compositive con l'*Assunzione* che Pietro Bernini scolpì per la cappella del Battesimo in Santa Maria Maggiore (**fig. a**), a tal punto che alcuni dei personaggi paiono quasi potersi sovrapporre: si veda, ad esempio, l'apostolo che, al centro, si china sul sepolcro vuoto di Maria, oppure la figura della Vergine, col busto disposto frontalmente e le gambe ruotate verso destra. Il bassorilievo con l'*Assunzione* era solo uno dei lavori per cui Pietro era stato chiamato a Roma nel 1606. Quell'anno, infatti, lo scultore si era trasferito con la famiglia da Napoli a Roma, e pare – a raccontarlo è Giovanni Baglione – che fosse stato Giuseppe Cesari ad intercedere presso il pontefice affinché si affidasse a Pietro l'esecuzione di parte della decorazione scultorea della cappella paolina in Santa Maria Maggiore (Baglione, 1642, ed. 1995, vol. I, p. 305 [207]). Pietro e Giuseppe dovevano conoscersi fin dagli anni '80 e dovevano essersi ritrovati a Napoli – dove Pietro viveva con la famiglia – al più tardi nel 1596, quando entrambi erano impegnati ai lavori di decorazione della certosa di San Martino: Bernini, infatti, aveva ricevuto incarico dal viceré per alcune sculture, e Arpino era stato chiamato ad affrescare la volta della sagrestia. I due artisti dovevano essere amici di lunga data, se il Cesari nel 1600 aveva fatto pubblicare, dedicandola allo scultore, una stampa raffigurante *Dedalo e Icaro* incisa da Raffaele Guidi su suo disegno.

Non è improbabile che Giuseppe avesse aiutato Pietro per l'*Assunzione* paolina fornendo come modello allo scultore lo studio preparatorio oggi a Berlino. Particolarmente eloquente è il confronto tra le due figure della Vergine, entrambe con le gambe disposte lateralmente, e con il manto dalle

pieghe larghe che lascia intravedere il movimento delle gambe e delle ginocchia. Il movimento cartaceo degli abiti, caratterizzati dalle pieghe ampie e ben segnate delle stoffe, ritorna simile, nel disegno e nel bassorilievo, nelle vesti e nei mantelli degli apostoli. Anche Maria Cristina Terzaghi aveva notato i caratteri arpineschi dell'*Assunta* berniniana di Santa Maria Maggiore “non troppo distante – scrive la studiosa – dal gusto trdomanieristico e dal carattere aguzzo e tagliente delle composizioni dell’arpinate” (Terzaghi, 2003, p. 102 e p. 104, n. 19)

Non esistono prove che il foglio di Berlino possa essere stato effettivamente fornito al Bernini come idea per il bassorilievo di Santa Maria Maggiore e troppo pochi sono gli elementi per definire con precisione i rapporti tra i due artisti, protagonisti della cultura artistica romana all’alba del nuovo secolo.



**Fig. a**







**194.**

**Sacra famiglia e S. Francesco**

Matita rossa, 148 x 157 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: “1”; in basso a destra, a penna: “del Cav. Gioseppe”; sul verso, al centro, a matita: “Cav. d'Arpino”.

*Timbri*

In basso al centro: Real Galleria degli Uffizi (L. 930).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenense.

*Cronologia*

1605 ca.

*Bibliografia*

Roma, 1982, p. 91, cat. 81; Röttgen, 2002, p. 379, cat. 137a.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2175 F.

Il bel disegno degli Uffizi, è stato segnalato da Röttgen come la prima idea per la *Sacra famiglia adorata da San Francesco ed un angelo* che si trova oggi nella collezione romana di Italo Faldi (Röttgen, 2002, p. 379, cat. 137); al foglio fiorentino può essere affiancato il disegno del Davis Museum (cat. 195); i due disegni, infatti, si assomigliano nell'esecuzione tecnica, oltre che nel soggetto.

Destinato, se non all'opera indicata da Röttgen, alla realizzazione di un dipinto analogo, il disegno fiorentino, è caratteristico della produzione matura del Cesari nella sua declinazione devozionale, dai toni mesti ed essenziali.



**195.**

**Madonna col Bambino, San Giuseppe e San Francesco**

Matita rossa, 230 x 191 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Toivo Laminan.

*Cronologia*

1605-1606.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Wellesley College, Davis Museum and Cultural Center, Inv. 1960.9.

Il foglio del Davis Museum, ad oggi ancora inedito, è lo studio preparatorio per un dipinto disperso o non ancora rintracciato. Simile, anche stilisticamente, alla *Sacra famiglia adorata da San Francesco* degli Uffizi (cat. 194), ricondotta da Herwarth Röttgen ad un quadretto monocromo dipinto su rame, registrato a Roma presso Italo Faldi (Röttgen, 2002, p. 379, cat. 137), il disegno americano può trovare una collocazione cronologica non distante da quella proposta dallo studioso per il foglio fiorentino, cioè attorno alla metà del primo decennio del Seicento. Oltre al dipinto romano ora menzionato, Röttgen ricorda un'altra versione dello stesso soggetto, al Puškin Museum di Mosca, della quale, tuttavia, non viene riprodotta l'immagine e a cui, forse, potrebbe riferirsi questo foglio.

Il *San Giuseppe*, raffigurato a destra nel foglio del Davis Museum, ripete, in controparte, quello del disegno degli Uffizi, recuperando, nel profilo fermo e nella posa dell'uomo, appoggiato al bastone, l'idea impiegata dal Cesari per la figura di Giuseppe della *Visitazione* del duomo di Reggio Emilia, realizzata all'incirca negli stessi anni dei due disegni (1605-1606; Röttgen, 2002, p. 376, cat. 131), mentre la Vergine, seduta sul trono, il volto ovale e leggermente inclinato su di un lato, ricorda quella della *Madonna col Bambino e i Santi Agostino e Francesco* della chiesa della Trinità dei Pellegrini a Roma (1604-1605; Röttgen, 2002, p. 370, cat. 123).

Probabilmente destinato alla realizzazione di un'opera privata, magari di dimensioni ridotte, come i numerosi dipinti devozionali che Arpino realizzerà al termine della propria carriera, il disegno del Davis Museum si rivela, secondo una pratica che diverrà sempre più frequente nella produzione pittorica del Cesari successiva al primo decennio del Seicento, un *pastiche* d'invenzioni diverse, recuperate dal repertorio del pittore per dar vita ad una nuova composizione.



**196.**

**Dio padre**

Matita nera, matita rossa, 142 x 194 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: “Arpino”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro E. Calando (L. 837).

*Provenienza*

E. Calando (seconda metà del XIX secolo).

*Cronologia*

1602-1603 ca.

*Bibliografia*

Christie's, Londra, 2 luglio 1996, lotto 104; Röttgen, 2002, p. 354, cat. 115a.

Collocazione attuale sconosciuta.

Già segnalato da Röttgen come disegno preparatorio per la figura di *Dio padre* nella lanterna della cupola di San Pietro in Vaticano (**fig. a**), il foglio, uno schizzo rapido a doppia matita, rivela i caratteri tipici dei disegni maturi del Cesari. Per il foglio è proposta una datazione piuttosto precoce, attorno al 1602 o al 1603. Dall'agosto 1603 al marzo 1604, infatti, venivano erogati i pagamenti in favore del mosaicista Ranuccio Semprevivo per i lavori eseguiti nella lanterna della cupola di San Pietro (Röttgen, 2002, p. 356). A quella data il disegno, dunque, doveva già essere stato realizzato. Esso fu impiegato, sempre nel 1603, come modello per il *Dio creatore*, anch'esso realizzato a mosaico, nel lanternino della cupola della cappella Santori in San Giovanni in Laterano (Röttgen, 2002, cat. 116), in cui compare, identica a quella della basilica vaticana, la figura di Dio, che allarga le braccia, verso i fedeli dall'alto del cielo.



**Fig. a**







**197.**

**Putto a cavalcioni su ghirlanda**

Matita rossa, 186 x 182 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: illeggibile; sul verso, in basso a destra, a matita: “Cavaliere d'arpino BD”; sul verso, in basso a destra, a matita: “d'accordo Pouncey”.

*Timbri*

In basso a destra: Real Galleria degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1603-1612.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 164, cat. 135; Röttgen, 2002, p. 354, cat. 115e.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1499 Or.

Anticamente attribuito a Francesco Salviati, l'autografia del disegno fu ricondotta a Giuseppe Cesari da Berenice Davidson.

Il disegno è lo studio per uno dei putti a mosaico che ornano la galleria del tamburo della cupola della basilica di San Pietro. Dal disegno, infatti, fu tratto, in controparte, il cartone oggi conservato presso la Corsham Court Collection, identificato come opera di Arpino da Philip Pouncey e pubblicato per la prima volta da Herwarth Röttgen (Röttgen, 1973, fig. 17).



**198.**

**Angelo nudo in preghiera sopra una nuvola**

Matita nera, 262 x 175 mm.

*Iscrizioni*

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Kate de Rothschild.

*Cronologia*

1603-1612.

*Bibliografia*

Chiristie's, Londra, 6 e 9 1982, lotto 32; Kate de Rothschild, Londra, 1983, lotto. 1; Röttgen, 2002, p. 354, cat. 115b; Sotheby's, Londra, 9 luglio 2003, lotto 13.

Collocazione attuale sconosciuta.

Recuperando una vecchia invenzione, il *Ganimede* della Loggia Orsini (cat. 92), Giuseppe Cesari dà vita a questo raffinato disegno, studio per uno degli angeli della decorazione musiva della cupola della basilica di San Pietro. L'idea per la posa dell'angelo s'ispira a due invenzioni raffaellesche: il *Giona* della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (eseguito dal Lorenzetto su disegno di Raffaello), dal quale Arpino deriva la posa della gambe, e in particolare lo scarto laterale della gambe sinistra dell'angelo, e il *Profeta Isaia* in Sant'Agostino che Arpino imita nel leggero avvatarsi del busto e nella posizione del braccio.

Il disegno servì da prototipo per almeno due cartoni, oggi conservati nel palazzo Chigi di Ariccia (Röttge, 2002, cat. 115E, 115 F): nel primo la figura dell'angelo è pressoché identica, nel secondo, invece, esso è realizzato in controparte. Il foglio che qui presentiamo è, in realtà, l'idea base per quasi tutti i cartoni con gli angeli nei quali le figure ripetono, pure con qualche lieve variante, l'invenzione del nostro foglio.



**199.**

**Angelo nudo sopra una nuvola**

Matita rossa, 366 x 264 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a destra: timbro degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1603-1612.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 164, cat. 136; Röttgen, 2002, p. 354, cat. 115c.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11246 F.

Il grazioso disegno a matita rossa degli Uffizi che qui presentiamo è lo studio per l'angelo eseguito a mosaico al di sopra del *San Bartolomeo* nella cupola di San Pietro in Vaticano. In basso, sul foglio, è segnata la curva della nicchia in cui è inserito l'angelo e segue lungo metà foglio nella parte sinistra del disegno.

Per l'angelo degli Uffizi il Cesari recupera da alcuni vecchi disegni, come i *Due nudi maschili di Grenoble* (cat. 95) o il *Nudo maschile seduto* di Berlino (cat. 96), l'idea della posa malferma, delle gambe divaricate in una "scosciatura" ardita e delle gambe che cadono penzoli dal seggio su cui appoggia la figura. I disegni preparatori per i mosaici vaticani non brillano certo per l'invenzione del soggetto, ma si distinguono per la politezza del tratto, impeccabile nella decisione con cui costruisce le figure sul foglio.





**200.**

**Angelo seduto circondato da una cornice di foglie d'acanto**

Matita nera, matita rossa, penna, inchiostro nero, 229 x 167 mm.

*Iscrizioni*

In bassi a sinistra, a penna: "Cavaliere darpino"; sul verso, in alto al centro, a matita: "N. 13093".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Pierre Grimod, compte d'Orsay (L. 2239); in basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886a).

*Provenienza*

Pierre Grimod aris (1748- 1809); acquisito dal Museo del Louvre nel 1793.

*Cronologia*

1603-1612.

*Bibliografia*

Parigi, 1983, pp. 48-49, cat. 14; Röttgen, 2002, p. 354, cat. 115f.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2976.

L'angelo seduto è parte di una serie di disegni alla quale appartiene anche *San Pietro in trono* del Blanton Museum of Art dell'Università del Texas (cat. 201). Non conosciamo ad oggi l'esatta destinazione dei due disegni che mostrano le figure inserite in una leziosa cornice di foglie d'acanto.

Le inquadrature del foglio del Blanton Museum sono eseguite secondo una scrittura più sciolta rispetto al motivo del foglio parigino che sembra, invece, bloccato in un segno oltremodo accademico, tanto da far pensare che la cornice del disegno del Louvre sia stata eseguita da una mano diversa. Non è improbabile che l'ovale di foglie d'acanto fosse stato preparato da un collaboratore del Cesari e che in un secondo momento Arpino avesse riempito gli spazi centrali con le figure; esse si sovrappongono in più punti al motivo vegetale, come nel caso dell'ala sinistra dell'angelo o la tiara e il mantello di San Pietro.





**201.**

**San Pietro in trono, circondato da corone di acanto**

Matita nera, matita rossa, lueggiature a biacca, 222 x 160 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Robert e Bertina Suida Manning.

*Cronologia*

1603-1612.

*Bibliografia*

Bober, 2001, cat. 29.

Blanton Museum of Art, Inv. 166.1999.

Il foglio del Blanton Museum fa parte di una serie della quale non conosciamo l'esatta destinazione e a cui appartiene un altro disegno, l'*Angelo seduto* del Louvre (cat. 200). Nei due fogli, infatti, le figure sono collocate all'interno di un'elegante cornice di foglie d'acanto. Il disegno del Louvre fu accostato da Röttgen alla progettazione della decorazione della cupola di San Pietro (1603 e il 1612) con la quale, tuttavia, non trovano corrispondenza diretta.

Identificando nei fogli di Parigi e Stoccarda la maniera del Cesari degli anni '90, Röttgen avanzava l'ipotesi che il pittore "*si fosse interessato alla cupola già negli anni '90, prima della commissione conferitagli nel 1603*" (Röttgen, 2002, p. 363). L'idea di Röttgen risulta, tuttavia, improbabile. Considerando l'enorme mole di lavoro che occupava Giuseppe Cesari pare piuttosto singolare che egli preparasse ben tre modelli finiti per una commissione non ancora ricevuta e che lo facesse in data così precoce. Del resto, la grafia dei tre disegni appartiene ad una fase più matura, da collocare nel pieno del primo decennio del Seicento. La scrittura controllata, esatta nella definizione delle forme manca della vivace immediatezza dei fogli migliori del decennio precedente. In particolare nel *San Pietro* del Blanton Museum si notano le premesse allo sviluppo del segno di Arpino negli anni della maturità, nella stesura più asciutta ed essenziale dei segni che danno corpo alla figura del santo.

Nel presentare il *San Pietro in trono* nel catalogo ragionato della collezione del Blanton Museum, l'autore della scheda suggeriva una soluzione curiosa per la destinazione di questo foglio, immaginando che esso potesse essere stato eseguito "*per la decorazione dipinta di un indumento ecclesiastico o di un gonfalone*" (Bober, 2001, cat. 29) o, forse, in vista di un'incisione. Né l'una, né l'altra ipotesi trovano conferma nell'opera ad oggi nota di Giuseppe Cesari.

L'idea per la figura di San Pietro, così come la vediamo nel foglio texano, verrà riutilizzata dal Cesari in un foglio tardo, databile tra le fine degli anni '20 e il principio del decennio successivo, conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 242).



**202.**

**Profeta (Geremia?) seduto con angelo**

Matita nera, matita rossa, 420 x 279 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Inez Brundel Hall; Lulworth Manor; Wareham Dorset, J. Weld.

*Cronologia*

1610-1612.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 164, cat.137; Röttgen, 2002, p. 388, cat. 147b.

Liverpool, Walker Art Gallery, Inv, 1995.378.

È questo lo studio finito per uno dei quattro *Profeti* dipinti dal Cesari nei pennacchi della cappella Paolina, a cui il pittore era stato chiamato a lavorare nel 1610, data attorno alla quale possiamo collocare il disegno di Liverpool. Probabilmente pensato per il *Profeta Geremia*, in uno dei pennacchi di destra, rispetto al dipinto il disegno presenta alcune lievi varianti, ma già è ben chiara l'idea del moto laterale del profeta rivolto all'angelo che appare in un angolo dello spazio in cui sono comprese le due figure.

Di stupefacente precisione nella definizione dei volumi e delle varianti tonali, il foglio della Walker Art Gallery, è una delle opere su carta più raffinate della maturità in cui già si nota quella “*tendenza a linee ondulate e un po' allentate – soprattutto nell'angelo – che diventano [...] la caratteristica propria dello stile tardo*” (Röttgen, 1973, p. 164, cat. 137).

Il foglio trova concordanze stilistiche e iconografiche con un altro studio per la cappella Paolina, il *Profeta (Daniele?)* dell'Archivio di Stato di Parma (cat. 203).



**203.**

**Profeta (Daniele?) seduto con angelo**

Matita nera, matita rossa, 425 x 283 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso al centro: timbro Archivio di Stato di Parma.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1610-1612.

*Bibliografia*

Petrioli Tofani, 1993, p. 216, fig. 265.

Parma, Archivio di Stato, Inv. Raccolta mappe e disegni, vol. 66, n. 200.

Simile al *Profeta (Geremia?)* della Walker Art Gallery di Liverpool (cat. 202) anche il disegno di Parma è il progetto finito per uno dei quattro profeti che occupano i pennacchi della cappella Paolina. Privo del velo che gli copre il capo, il *Profeta* di Parma corrisponde, forse, a Daniele, dipinto nel pennacchio di sinistra guardando verso l'ingresso nel quale riconosciamo la posa, seppur assai generica, e la veduta di profilo.





**204.**

**Progetto per un apparato effimero con lo stemma della famiglia Medici e figure allegoriche**

Matita rossa, tracce di matita nera, 304 x 399 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Peter Lely (1618-1680); I o II duca di Devonshire.

*Cronologia*

1610 ca.

*Bibliografia*

Washington 1969-1970; Röttgen, 1973, p.171, cat. 160; M. Jaffé, 1994, p. 45, cat. 160; Röttgen, 2002, pp. 516-517, cat. VII.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 314.

Il foglio è il disegno preparatorio per l'incisione in onore di Ferdinando I di Toscana (**fig. a**). La stampa, secondo Röttgen, è il frontespizio di "pubblica conclusione", ossia di una tesi, presentata in uno dei Collegi di Roma; di questo genere di stampe se ne ricorda, ad esempio, Giovanni Baglione nella vita di Philippe Thomassin che, secondo il biografo, "*fece varie arme per Conclusioni, come, tra le altre, una del Cavalier Gioseppe Cesari d'Arpino*" (Baglione, 1642, Hess-Röttgen, 1995, vol. I, p. 397 [299]). L'opera menzionata da Baglione potrebbe riconoscersi, lo faceva già notare Herwarth Röttgen, nell'incisione di Thomassin ricondotta da Röttgen al disegno della Devonshire collection (Röttgen, 2002, pp. 516-517, cat. VII).

Nonostante che sulla stampa, realizzata con lievissime modifiche rispetto al disegno originale, si legga il nome di Giuseppe Cesari, menzionato come inventore della composizione, e quello di Philippe Thomassin come esecutore dell'intaglio, Herwarth Röttgen ritiene che, per ragioni stilistiche, il foglio sia da considerarsi di mano del minore dei due fratelli Cesari, Bernardino. Non ci sono elementi, tuttavia, per stabilire che il foglio, brillante nella scrittura e concorde con altri fogli del Cesari del primo decennio del Seicento, spetti all'autografia di Bernardino.

Riteniamo opportuno, pertanto, lasciare il disegno di Chatsworth tra le opere originali di Giuseppe, mantenendo la proposta attributiva di Michael Jaffé.

Il disegno mostra lo stemma mediceo al centro, incoronato dalla Castità sulla sinistra e dall'Abbondanza sulla destra, e accompagnato da Cibeles ed Anfritrite, e, in basso, dal fiume Arno e dal Tevere. Le sfere sorrette da Cibeles e Anfritrite e quelle su cui siedono Castità e Abbondanza furono lasciate vuote dal disegnatore che si preoccupò di accennare appena le forme del paesaggetto che s'intravede sul fondo sinistro del foglio e dell'incisione.





**205.**

**San Gregorio (r); Studio per un putto (v)**

Matita nera, matita rossa (recto); matita nera (verso), 260 x 174 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in basso a destra, a penna: "Arpino f."; "093/M 750.-"; "HJK" (?).

*Timbri*

Sul verso: in basso a sinistra, timbro Städelches Kunstinstitut (L. 2356).

*Provenienza*

Acquistato nel 1921.

*Cronologia*

1610-1612.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 43, fig. 19; Röttgen, 2002, p. 388, cat. 147a.

Francoforte sul Meno, Städelches Kunstinstitut, Inv. 14346.

Creduto anticamente opera di Cristofano Allori, il disegno di Francoforte sul Meno fu giudicato da Philip Pouncey lavoro della cerchia del Cesari e giustamente restituito ad Arpino da Herwarth Röttgen in occasione della prima esposizione monografica dedicata al pittore (1973).

Il disegno è lo studio per la figura di San Gregorio Taumaturgo nell'affresco della lunetta al di sopra dell'altare della cappella paolina, in Santa Maria Maggiore, realizzato dal Cesari entro il 1612, quando il Cesari ricevette l'ultimo saldo per i lavori. L'affresco raffigura un episodio narrato da Gregorio di Nissa e riassunto sinteticamente nel manoscritto, oggi presso la Biblioteca Vallicelliana, in cui è descritto il contenuto degli affreschi scelti per la decorazione della cappella: "*Nel sordino: si dipinga San Giovanni Evangelista che d'ordine della Madonna dia a San Gregorio Thaumaturgo una formula della fede contra gl'heretici*" (op. cit. in Röttgen, 2002, p. 338, cat. 147a).

Definito in ogni dettaglio nella parte superiore, il San Gregorio Taumaturgo risulta, invece, incompleto nella metà inferiore, coperta dal tavolo su cui poggiano i libri aperti. Il santo, interrotto dall'inattesa visione della Vergine e San Giovanni Evangelista, si volge d'improvviso verso destra, abbandonando la scrittura e scostando la mano in un moto di stupore dai libri impilati sul tavolo. Nel foglio, dalla scrittura sciolta e brillante, così come nei due studi per i *Profeti* raffigurati nei pennacchi della cupola della cappella (cat. 202, 203), si comincia ad intuire il gusto per la sintesi che caratterizza i disegni del Cesari degli anni '20, nella mano vista di scorcio, ad esempio, o nel mantello che pare quasi sfibrarsi nei reticoli di tratto che lo definiscono.

Il Cesari utilizzò il dorso del foglio per abbozzare con la matita nera l'angelo che, i piedi penzoloni dalla nuvola al quale è aggrappato, vola proprio al di sopra della testa di San Gregorio scostando assieme ai suoi compagni le nubi per permettere alla luce divina di illuminare il santo seduto al suo scrittoio.



**206.**

**Due profeti**

Matita nera, matita rossa, lueggiature a biacca, 173 x 258 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, a penna: “Benvenuto Garofalo più probabile il Cav. d’Arpino Luigi 2”; sul verso, a penna: “Le gustó mucho y le cree del autor/‘n.19’ ”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1610 ca.

*Bibliografia*

Pérez Sánchez, 1977, p. 257, cat. 3; Mena Marqués, 1983, p. 26, fig. 4.

Madrid, Museo del Prado, Inv. F.D. 1273.

Non conosciamo la destinazione dei due disegni madrileni raffiguranti due coppie di *Profeti*, ma lo stile dei fogli suggerisce che essi siano stati eseguiti negli anni '10 del Seicento, non molto dopo gli studi per i pennacchi della cappella paolina (cat. 202, 203). La scrittura che si fa progressivamente più sintetica e essenziale con cui sono costruiti le quattro figure dei fogli del Prado è, infatti, tipica della maniera matura del Cesari.

Le pose immobili dei quattro profeti, imponenti, statuari, rivelano l’interesse del Cesari per le antiche raffigurazioni paleocristiane che proprio in quegli anni erano tornate ad essere argomento di studio e ricerca in alcuni ambiti della Chiesa cattolica. L’idea di disporre le figure contro uno sfondo scialbo, privo di alcun riferimento temporale o spaziale, ricorre in alcuni dipinti del Cesari degli anni '20, come i *S.S. Vito, Modesto e Crescenzia* di Civitavecchia d’Arpino (Röttgen, 2002, p. 444, cat. 215) e in numerosi disegni cronologicamente prossimi ai due fogli del Prado, come la *Sant’Elena* degli Uffizi (cat. 214).



**207.**

**Due profeti**

Matita nera, matita rossa, lumeggiature a biacca, 177 x 224 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, a penna: “Benvenuto Garofalo più probabile il Cav. d’Arpino Luigi 2”; “n.98”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1610 ca.

*Bibliografia*

Pérez Sánchez, 1977, p. 45, fig. 3; Mena Marqués, 1983, p. 26, fig. 3.

Madrid, Museo del Prado, Inv. F.D. 743.

Si veda la scheda precedente.



**208.**

**Due soldati romani**

Matita rossa, 288 x 208 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1612-1613.

*Bibliografia* .

Röttgen, 1973, p. 163, cat. 133; Röttgen, 2002, p. 338, cat. 105f.

Zurigo, Kunsthaus, Inv. A.B. 950.

Segnalato da Röttgen come disegno preparatorio per uno degli affreschi di Villa Aldobrandini, a Frascati, il foglio dovette invece essere eseguito circa un decennio più tardi, forse come studio per le figure dell'affresco capitolino con il *Combattimento tra Orazi e Curiazi* (1612-13). Non solo la materia del disegno è diversa rispetto a quella dei fogli eseguiti al principio del secolo, ma anche il tema iconografico suggerisce la diversa destinazione del disegno di Zurigo. I due soldati, uno dei quali è appoggiato ad uno scudo ovale, identico a quelli che compaiono nel dipinto capitolino, sono assorti in una sommessa conversazione, come agli armigeri che, disposti a semicerchio attorno agli ultimi degli Orazi e dei Curiazi, assistono al duello finale, presentato dal Cesari quasi fosse un elegante balletto. Non vi è dubbio, dunque, che il foglio di Zurigo appartenga alla fase matura di Arpino, quando il tratto della matita si fa più sintetico e asciutto e pare progressivamente sfaldarsi sulla superficie del foglio.





**209.**

**Testa di guerriero di profilo**

Matita nera, gesso bianco, 428 x 292 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso: Timbro dell'Accademia (L. 2).

*Provenienza*

Giuseppe Bossi (1777-1815); Luigi Celotti (1768 ca.-1856 ca); acquistato dall'Accademia dall'arciduca Francesco nel 1822.

*Cronologia*

1612-1613.

*Bibliografia*

V. Moschini, 1931-1932, p. 70 ss; Röttgen, 1973, p. 162, cat. 128; Prosperi Valenti Rodinò, 1989, p. 79, cat. 55; Röttgen, 2002, p. 306, cat. 67q.

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 241.

Il bel profilo a matita nera e gesso bianco è il cartonetto di prova per la testa di uno dei soldati del *Combattimento tra gli Orazi e i Curiazi* affrescato nel Salone del Palazzo dei conservatori tra il 1612 e il 1613. Vi si può riconoscere, seppure l'elmo fu realizzato nell'affresco con qualche lieve modifica, il volto del soldato a cavallo che chiude la composizione sulla destra.



**210.**

**Un santo monaco sconfigge il demonio**

Matita nera, matita rossa, 370 x 225 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra: "7".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Gelozzi o Gelosi (L. 545).

*Provenienza*

Conte Gelozzi o Gelosi (seconda metà sec. XVIII?).

*Cronologia*

1610-1615.

*Bibliografia*

Sotheby's, New York, 27 gennaio 1999, lotto 29.

Collocazione attuale sconosciuta.

Alle spalle della ieratica figura del santo, diversamente dalla *Sant'Elena* degli Uffizi (cat. 214) e dalla *Santa Margherita* di Vienna (cat. 228), a cui pure è accomunata dalla visione per intero, dalla posa immobile, e dalla totale mancanza di azione, è disegnato, seppur sinteticamente, un fondale, un anfratto roccioso immerso nell'ombra, qualche ramo inverdito dal fogliame e, in basso a sinistra, il fumo compatto che si leva da una fiammata, dietro al corpo esanime del demonio. La descrizione del fondo è l'elemento essenziale per poter collocare cronologicamente il disegno alla metà degli anni '10, all'incirca un decennio prima della *Sant'Elena* e dalla *Santa Margherita*; con la piena maturità, i disegni e i dipinti di Arpino, infatti, perdono interesse nella descrizione della scena, che diventa, come nel caso dei due disegni di Firenze e Vienna, compattamente monocroma. I tratti che costruiscono la figura del santo, inoltre, asciutti e tendenti all'essenziale, mantengono ancora la robustezza dei disegni del primo decennio del secolo e non si perdono nel progressivo sfaldarsi che caratterizza i segni dei fogli più maturi dell'artista.

La figura del santo è replica piuttosto fedele del *San Bernardo da Chiaravalle* affrescato nella nicchia di destra che affianca l'altare della cappella Olgiati in Santa Prassede (Röttgen, 2002, p. 268, cat. 49.8). Le due figure si ripetono nella posa di tre quarti e alla stessa maniera la luce ne illumina il saio bianco, lasciando all'ombra il cappuccio e il dorso della manica. È piuttosto singolare, tuttavia, che il santo raffigurato nel nostro disegno manchi del pastorale, insegna abbaziale indispensabile per identificare San Bernardo. È dunque rischioso riconoscere nel protagonista di questo disegno il santo fondatore della celebre abbazia di Chiaravalle (Clairvaux). È tuttavia, necessario segnalare che attorno alla croce il tratteggio della matita nera si fa sbiadito e meno potente, come se il disegno fosse stato cancellato per essere sottoposto a qualche modifica. Non potendo valutare il disegno dal vivo (non conoscendone la collocazione esatta) non si è in grado di valutare se la croce possa aver sostituito il ricciolo del pastorale che avrebbe permesso di identificare la figura del monaco con il santo francese.

Il disegno servì, forse, da "modelletto" per un dipinto oggi scomparso, magari quel *Monaco con un diavolo ai piedi* un tempo menzionato tra i dipinti del Cesari conservati presso l'abbazia di

Montecassino (op. cit. in Röttgen, 2002, p. 499). Sappiamo, infatti, che Arpino era molto legato ai monaci dell'abbazia ai quali inviava dipinti in dono dalla capitale.

La fisionomia del santo raffigurato in questo elegante disegno a due tinte si rivela estremamente precisa, soprattutto se messa a confronto con i più generici e convenzionali moduli facciali impiegati dal Cesari, tanto che si sarebbe tentati di riconoscere nel santo il ritratto di uno dei monaci di Montecassino celebrato, nelle vesti di un santo che trionfa sul demonio.

La cura nell'esecuzione del disegno potrebbe far pensare, in alternativa, ad una composizione finita di cui far dono o da conservare a mo' di immagine devozionale.







**211.**

**La Carità cristiana**

Matita nera, matita rossa, 429 x 310 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in alto a sinistra, a matita: “Josepin 14.”, in alto a sinistra, a penna: “30 la Nation”, in alto a sinistra, a penna: “No. 64”, al centro, a matita rossa “ff”, in basso a destra, a matita: “la même composition, inversé, sur le dessin n. 1673, à Orléans, faussement attribué à A. del Sarto mais en fait également de Cesari d’Arpino. (Pouncey)”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 2207); in basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1899).

*Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); entrato nel Cabinet du Roi nel 1671.

*Cronologia*

1610-1615.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 427, cat. 189-190.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2978.

Forse disegno preparatorio per un dipinto oggi perduto, in cui la figura occupava per intero lo spazio del quadro, come, ad esempio, il *San Girolamo* di Brest (Röttgen, 2002, p. 392, cat. 149) oppure il *San Giovanni evangelista* di Palazzo Altieri a Roma (Röttgen, 2002, p. 393, cat. 151), la *Carità cristiana* del Louvre servì da prototipo per il disegno, realizzato in controparte, del Musée des Beaux-Arts di Orléans (cat. 221).

Il foglio parigino risente di alcune scorrettezze anatomiche tipiche delle opere del Cesari della fine del primo decennio del Seicento; il braccio sinistro della *Carità*, infatti, teso ad abbracciare uno dei putti, risulta assai debole, così il piede più avanzato della donna; nel complesso, tuttavia, il segno della matita pare piuttosto spontaneo.

Se il dipinto in preparazione del quale fu realizzato il disegno del Louvre è oggi sconosciuto, la figura della *Carità* fu replicata, assieme alla *Fortezza*, in una tela databile attorno agli anni '20 del Seicento ed oggi a Montecassino (Röttgen, 2002, p. 427, cat. 189) e in un dipinto che Röttgen ritiene opera di Muzio Cesari, primogenito di Giuseppe, conservato presso l'ambasciata italiana di Madrid (Röttgen 2002, p. 547).





**212.**

**Sisara dormiente**

Matita, rossa, 55 x 131 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, a matita: "Arpino".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1615 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, 338, cat. 105b.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20860.

Segnalato da Herwarth Röttgen come il disegno preparatorio per la figura di Sisara in uno degli affreschi della Villa Aldobrandini di Frascati, il foglio berlinese è, in realtà, una replica più tarda di un primo pensiero, conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Lione (cat. 185). Il segno allungato e asciutto, più statico, del disegno berlinese, rispetto a quello vivace e sciolto del foglio di Lione, dimostra che lo studio del Kupferstichkabinett è opera matura, da collocare orientativamente attorno alla metà degli anni '10 del Seicento. Il foglio di Berlino fu replicato e integrato (mancano nel disegno francese le gambe del personaggio) per essere riutilizzato in un dipinto diverso, forse come idea per i corpi dei soldati caduti al centro della scena dell'affresco capitolino con il *Combattimento tra Orazi e Curiazi*, realizzato dal Cesari tra il 1612 e il 1613.



**213.**

**La creazione di Eva**

Matita rossa, matita nera, 173 x 197 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “6”; sul verso del supporto, in basso a sinistra, a matita: “Giuseppe Cesari gen. Cav. d’Arpino”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro a secco della collezione Albertina (L. 174).

*Provenienza*

Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

*Cronologia*

1615-1620.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 391, cat. 746.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 746.

Nell'appunto rapido di Vienna possiamo, forse, rintracciare un primo pensiero per la *Creazione di Eva*, oggi distrutta, e un tempo a Montecassino, della quale dà notizia Arturo Quadrini ancora nel 1940: “*Nella terza sala sulla volta, lavorata di minuto stucco dorato, nel mezzo è la Formazione di Eva dalla costa di Adamo addormentato*” (Quadrini, 1940, p. 56). La figura di Eva è riassunta in una linea sottile che traccia appena il contorno della *silhouette* della donna a fianco ad Adamo, steso a terra davanti al Creatore. Quest'ultimo recupera nella posa, seppur in controparte, il *Padre eterno* di Parigi disegnato dal Cesari tra il 1602 e il 1603, per uno degli affreschi della Villa Aldobrandini a Frascati (cat. 184). Se il motivo si ripete analogo, il disegno dell'Albertina, tuttavia – lo dimostra il segno conciso della matita – pare appartenere ad una fase più tarda, di almeno un decennio posteriore al foglio del Louvre.



**214.**

**Sant'Elena**

Matita rossa, matita nera, 233 x 158 mm.

*Iscrizioni*

In basso destra, a penna: "Cav. Giuseppe"; sul verso, al centro, a penna: "Cav. Giuseppe".

*Timbri*

In basso a destra: timbro Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1615-1620.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11263 F.

Mancano del tutto, nel disegno degli Uffizi, i riferimenti allo spazio, al tempo e all'azione. La figura di *Sant'Elena*, immota, occupa per intero il foglio volgendo lo sguardo silenzioso verso un punto lontano; la ricca corona sul capo e la croce sono gli unici elementi che aiutano a identificare l'identità della donna.

La *Sant'Elena* di Firenze non corrisponde ad alcuna delle opere pittoriche del Cesari ad oggi note. Una certa somiglianza si riscontra, tuttavia, con la *Santa Maria Salomé* di Veroli (Röttgen, 2002, p. 443, cat. 214) o con la *Santa Crescenzia* del dipinto di Civitavecchia d'Arpino (Röttgen, 2002, p. 444, cat. 215) che ripete nella posa la *Sant'Elena* fiorentina. Entrambi i dipinti furono eseguiti attorno agli anni '20 del Seicento, data entro la quale possiamo collocare anche il disegno degli Uffizi.



**215.**

**Vergine stante con le mani giunte**

Matita nera, matita rossa, lumeggia ture a biacca, 303 x 171 mm.

*Iscrizioni*

Sul supporto, in basso a destra, a matita: “1002”; sul supporto, in basso al centro, a matita: “Cav. Giuseppe Cesari, / detto il Cav. di Arpino, Pittore / Cav. re D’Arpino”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro National Galley of Scotland (L. 1969f); timbro Royal Scottish Academy (L. 2188).

*Provenienza*

W. Y. Ottley (1771-1836); Sir Thomas Lawrence (1769-1830); David Laing (1793-1878); Royal Scottish Academy; donazione del 1910.

*Cronologia*

1615-1620.

*Bibliografia*

Andrews, 1968, p. 38, cat. D 727, fig. 283.

Edimburgo, National Gallery of Scotland, Inv. D 727.

Al lotto numero 55 del catalogo di vendita della collezione grafica di William Ottley, messa all’asta a Londra nel giugno del 1814, tra i disegni attribuiti a Giuseppe Cesari, si legge: “*One – the Madonna standing on a crescent – in the same manner – ditto*”. Si tratta, ovviamente, del disegno di Edimburgo che qui illustriamo e il foglio descritto al numero 54, a cui lo confronta l’autore del catalogo, è il *Cristo tra San Gerolamo e San Biagio* ugualmente conservato alla National Gallery of Scotland (cat. 247). I due disegni, oltre ad essere accomunati dalla stessa sorte collezionistica, sono legati – lo faceva già notare il catalogo di vendita Ottley – dalla stessa esecuzione tecnica. I fogli, infatti, frutto della maniera matura di Giuseppe Cesari, sono realizzati dall’impiego delle due tinte, rossa e nera, delle matite, sostenute assieme da un impasto sottile di biacca, stesa sopra i segni lunghi e essenziali delle pietre colorate in aloni trasparenti per dar luce e rilievo al volto e all’abito della Vergine.

Il motivo della Madonna stante in preghiera sulla mezzaluna, era stato utilizzato dal Cesari in un dipinto eseguito al principio del Seicento, probabilmente su commissione dei gesuiti spagnoli, che si trova oggi a Madrid presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Röttgen, 2002, pp. 343-344, cat. 107). Dal prototipo madrileno ne furono tratte almeno altre due versioni dipinte, una a Siviglia (Röttgen, 2002, p. 408, cat. 168 ), e l’altra a San Lucar de Barrameda (Röttgen, 2002, p. 440, cat. 209). Se la prima versione di Madrid è databile entro il primo decennio del Seicento, le due repliche spettano certamente ai decenni successivi. Così, anche il disegno di Edimburgo è da collocare orientativamente ad una data che non precede il 1615. Sono notevoli, infatti, le differenze tra il foglio scozzese e il disegno del Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 190) che servì da preparazione per il dipinto di Madrid. L’effetto di complessiva sgranatura e disarticolazione dei tratti che compongono la figura della Vergine scozzese, infatti, sono lontani dalla compattezza nitida e più elegante del foglio berlinese e della produzione grafica del Cesari del principio del secolo. La *Madonna* della National Gallery of Scotland è, dunque, una replica autografa di una vecchia invenzione, eseguita con qualche lieve, fantasiosa variante, come i capelli sottili gonfiati dal vento o il movimento rapido del volto della Vergine, bloccato in un moto improvviso di sorpresa.





**216.**

**Testa di un uomo calvo**

Matita rossa, 187 x 149 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: “Cav. d’Arpino? PP”; sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: “Kreis d. Guido Reni”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro a secco della collezione Albertina (L. 174).

*Provenienza*

Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-Vienna 1822).

*Cronologia*

1615-1620 ca.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1997, vol. IV, p. 2185, cat. 17659.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 17659.

Incluso anticamente tra i disegni della scuola emiliana, Philip Pouncey riconobbe in questo curioso disegno la mano di Giuseppe Cesari, proponendone cautamente l’attribuzione sul verso del supporto sul quale il disegno è incollato.

Atipici sono i caratteri fisiognomici del volto del protagonista del disegno di Vienna, diverso da tutti i personaggi del Cesari, che solitamente si serve di “maschere” sempre simili fra loro e immediatamente identificabili. La bocca serrata e segnata dalle rughe, gli occhi grandi e allungati sotto le sopracciglia corruciate, il naso tozzo e rozzo, e il mento prominente e squadrato colpiscono per realismo descrittivo, tanto da far pensare ad un ritratto virile più che a un personaggio di fantasia, magari disegnato sul foglio rapidamente, come suggerirebbe il tratto fluido e veloce della matita rossa che con segno scattante scorre sul foglio a costruire le forme del volto, per tornare poi su alcuni passaggi a le ombre lungo una delle orecchie o lungo la curva della nuca. Il disegno, che per il tratteggiare magro della tinta rossa può essere collocabile tra la seconda metà degli anni '10 e i primi anni '20 del Seicento, ricorda il foglio di collezione privata con *Tre uomini* (cat. 258), uno dei quali pare somigliare al protagonista dell’opera viennese.





# 1620-1640

## L'ultimo Arpino

L'ultimo ventennio di attività del Cavalier d'Arpino è illustrato in quest'ultima sezione. Pur celebratissimo pittore della Roma pontificia, l'attività artistica di Giuseppe si fa progressivamente più defilata; con la sola eccezione del ciclo degli affreschi capitolini, che ancora attende di essere terminato, e che lo sarà solo nel 1639, a un anno dalla morte del pittore, Arpino abbandonerà le grandi commesse pubbliche.

Numerosissime, tuttavia, sono le opere che il Cesari invia dalla sua bottega romana in provincia, e quelle che esegue per committenti privati, recuperando idee e invenzioni del principio del secolo. Sono dipinti eleganti, perlopiù racconti della mitologia classica, come la *Diana e Atteone*, o *Teti che riceve il Giovane Achille dopo l'educazione presso il centauro Chirone*, e che Arpino ricopia in disegni raffinati, finitissimi, destinati al collezionismo e alla vendita (si vedano i cat. 219, 223).

Abbandonata, negli ultimi anni, la vita mondana, Arpino si ritira con la sua famiglia in un palazzetto della suburra, in Via dei Sepenti lasciando la lussuosa residenza del Corso. Non trascura, tuttavia, la pittura e il disegno. I fogli del Cesari, dalla scrittura magra, rivelano lo stesso gusto per l'essenziale dei dipinti realizzati negli ultimi quindici anni di carriera.

**217.**

**Studio per due angeli in volo**

Matita rossa, 297 x 348 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "Nicolo del Abbate / Bolognese".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Thomas Hudson (L. 2432), in basso a sinistra: timbro Sir Joshua Reynolds (L. 2364).

*Provenienza*

Thomas Hudson (1701-1779); Joshua Reynolds (1723 - 1792).

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Beguin, 1961, p. 231, p. 235, n. 30; Röttgen, 2002, p. 496, cat. Aa; Twiehaus, 2005, p. 234, cat. 196.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1329.

Il disegno, prima attribuito a Niccolò dell'Abate conformemente all'antica iscrizione, e già scartato da Sylvie Beguin dalla lista di autografi del pittore emiliano (Beguin, 1961, p. 231, p. 235, n. 30), è stato riconosciuto da Herwarth Röttgen come opera di Giuseppe Cesari e ricondotto dallo studioso ai dipinti, mai eseguiti, per la cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli. Il 7 marzo 1618 Cesari si impegnavo a cominciare a più presto i lavori, ma nell'ottobre del 1619, dal momento che Arpino non aveva messo ancora mano alla cappella, la commessa fu affidata a Guido Reni. Il bolognese, tuttavia, fu presto costretto ad allontanarsi dalla capitale del Viceregno, in seguito alle minacce mossegli da alcuni pittori napoletani che pure ambivano alla commissione. Si decise, dunque, di richiamare il Cesari, ma il pittore dovette rifiutarsi.

Forse, suppone Röttgen, alcuni disegni erano già pronti nel 1618, prima che il Cavalier d'Arpino abbandonasse il progetto. Tra questi il foglio di Darmstadt, destinato al *San Gennaro portato in cielo dagli angeli* per l'ovale grande della cappella. Effettivamente gli angeli di Darmstadt, le ali spiegate e le vesti rigonfie dall'aria, paiono muoversi secondo un moto ascensionale, come immaginiamo avrebbero fatto quelli del dipinto per il sacello napoletano. Non basta questo, tuttavia, per confermare l'ipotesi, pur interessante, di Röttgen. È certo, tuttavia, che il foglio, per ragioni stilistiche, fu disegnato attorno e non oltre il 1620, quindi ad una data prossima a quella della stipula del contratto tra il Cesari e i responsabili della decorazione della cappella del Tesoro di San Gennaro.



**218.**

**Galatea trainata da delfini, tritoni e ninfe**

Matita nera, rossa, 227 x 160 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso in basso, a sinistra: “Cesari Arpino”, “2547”, a penna, iscrizione parzialmente tagliata: “Al Sig. Cavalier Gio. Battista Marino...”; sul *passe-par-tout*: “ARPINO”; in basso a destra sul *passe-par-tout* antica iscrizione incollata: “Arpino. Attribution de A. Harris et Röttgen”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Julian Marshall (L. 1494); in basso a destra: timbro École nationale supérieure des beaux-arts (L. 829).

*Provenienza*

Julian Marshall (1836-1903).

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 164, cat. 138; Röttgen, 2002, p. 160, 163, fig. 85.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. 2547.

Come gli altri disegni della raccolta di Giovan Battista Marino, forse anche questo finì, alla morte del poeta, nelle mani di Francesco Crescenzi, erede della sua collezione grafica (Spezzaferro, 1985, p. 59). La *Galatea* dell'École des Beaux-Arts di Parigi, infatti, era appartenuta a Marino che l'aveva ricevuta in dono da Giuseppe Cesari, come attesta la dedica ancora leggibile sul dorso del foglio. Marino e Cesari erano entrambi membri dell'Accademia degli Umoristi, protetti dalla famiglia Aldobrandini e conoscenti di lunga data e Arpino aveva addirittura eseguito dei lavori di restauro su un dipinto con una *Venere* appartenuto al poeta. Il disegno con la *Galatea* fu probabilmente regalato da Giuseppe Cesari a Giovan Battista Marino come ringraziamento per il poemetto con il quale il poeta celebrava nella sua *Galleria* un dipinto del Cesari che rappresentava, appunto, la ninfa marina, figlia di Nereo e Doride. Non siamo in grado di dimostrare che il dipinto fosse realmente esistito, dal momento che esso non compare nel catalogo pittorico dell'artista, ma il riferimento del quadro nella *Galleria* di Marino fornisce una data orientativa per la cronologia del foglio; la *Galleria*, infatti, fu data alle stampe nel 1620, data attorno alla quale fu eseguito il disegno dell'École des Beaux-Arts.

L'elegante scrittura che caratterizza il disegno, l'accurata descrizione di luci e ombre, la sapiente impostazione dello spazio, dimostrano che la *Galatea* di Parigi fosse stata concepita come opera finita, pronta per essere offerta in dono all'amico Marino. Pur non conoscendo la versione pittorica della *Galatea*, sono note alcune repliche su carta, come quella conservata oggi nella collezione di Alfred Moir (cat. 244), eseguita in controparte probabilmente qualche anno più tardi rispetto all'originale versione parigina. La copia della collezione Moir mostra, però, l'invenzione nella sua interezza. Il foglio di Parigi dovette, infatti, essere rifilato lungo i bordi: sono esclusi dal perimetro del foglio parte degli archi dei puttini, il braccio del tritone in primo piano e il dorso dei due personaggi che, sulla sinistra, alle spalle di Galatea, si baciano seduti su uno scoglio. Se il prototipo parigino fu ideato come dono per l'amico Marino, le copie che ne furono tratte vennero, forse,

destinate alla vendita. Alla stessa maniera, e più o meno negli stessi anni, la bottega del Cesari licenziava numerose operette su carta a soggetto mitologico, come *Teti che riceve il giovane Achille, dopo l'educazione, da Chironte*, nota in due versioni, entrambe a matita nera e rossa (cat. 223 e l'altra non inserita in questo catalogo poiché non si è potuto visionare l'opera), oppure la *Diana e Atteone*, a guazzo su carta (cat. 219). Queste ultime composizioni, forse come la *Galatea* parigina, furono tratte da dipinti noti del Cesari; si tratta di repliche su carta realizzate come opere autonome, probabilmente da regalare o, forse da mettere in vendita, meno impegnative e più di più svelta realizzazione, a imitazione d'invenzioni di successo del repertorio del pittore.

La *Galatea* di Parigi è, ovviamente, un omaggio a Raffaello; essa, infatti, imita la celebre *Galatea* di Villa della Farnesina, dipinta dall'urbinate alla fine del 1511 per Agostino Chigi, allora proprietario della villa. Ne ricopia il formato verticale, e ne imita – pur con qualche variante – le figure: i putti che svolazzano sulla testa di Galatea tendendo gli archi, la giovane, i capelli e il mantello al vento, seduta su una conchiglia trainata da delfini, l'abbraccio erotico del tritone e la ninfa, spostati dal proscenio al fondo, e perfino il putto “sdraiato” sulle onde, questo particolarmente simile nella postura all'originale raffaellesco.





**219.**

**Diana e Atteone**

Guazzo su carta, 515 x 695 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Collezione Failla Lemme.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 423, cat. 184; Sotheby's, Londra, 6 luglio 2010, lotto 119.

Collocazione attuale sconosciuta.

Datato correttamente da Röttgen attorno al 1620, il bel disegno a guazzo di *Diana e Atteone* riproduce un'invenzione del Cavalier d'Arpino di vent'anni prima. Il dipinto, ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 173-194), conobbe un certo successo sul mercato artistico e fu replicato più volte dal Cesari e dalla sua bottega (Röttgen, 2002, p. 346-347); ne è nota anche una versione firmata da Bernardino Cesari, fratello minore e assistente di Giuseppe, oggi conservata presso la Galleria Borghese di Roma (Inv. 414).

La replica a guazzo del dipinto rappresenta un vero e proprio *unicum* nel *corpus* grafico del Cesari. Realizzata in controparte, senza alcuna modifica rispetto alla versione originale, il guazzo con *Diana a Atteone* fa parte di quel gruppo di disegni realizzati attorno agli anni '20 del Seicento che, ripetendo su carta una scelta di alcune tra le più belle invenzioni del Cavalier d'Arpino, erano probabilmente destinati ad un mercato di esperti amanti del disegno, come ipotizzava anche Röttgen nella descrizione dell'opera (lo studioso definisce il guazzo "*un esperimento per un amateur*"; Röttgen, 2002, p. 347).

Rispetto al dipinto, le figure del nostro guazzo paiono più ferme, i volti meno delicati; non bisogna, tuttavia, credere che quest'opera appartenga alla produzione della bottega di Arpino; il foglio, infatti, delicato nella stesura pittorica, è caratterizzato dalle tipiche economie formali dei disegni maturi. Interessante è la tecnica di stesura dei colori sul foglio: è ben evidente, infatti, la tessitura di reticolati di tratto, tipica dei disegni del Cavaliere ma anche degli affreschi, alternata a zone più compatte e liquide, che ricordano la delicata sensualità delle tinte ad olio.



**220.**

**San Michele arcangelo sconfigge il demonio**

Matita nera, matita rossa, 307 x 240 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “22 Giosepin”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Museo dell’Ermitage (L. 2061).

*Provenienza*

K. Cobenzl; acquistato dal Museo dell’Ermitage nel 1768.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Dobroklonskij, 1940, cat. 43; Leningrado e Mosca, 1969, cat. 87; Budapest, 1970, cat. 22; Röttgen, 1973, p. 51, cat. 140; Berlino, 1975, cat. 39; Firenze, 1982, cat. 9, fig. 18; Grigorieva, Kantor; Gukovskja, 1983, cat. 38; Tokio 1993-94, cat. 77; New York, 1998-99, pp. 54-55, cat. 27; Röttgen, 2002, p. 419, cat. 179.

San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage, Inv. 3728.

Ad oggi sono note due versioni autografe del *San Michele Arcangelo* dipinte su tela: una si trovava fino al 1973, quando fu esposta per la prima volta alla mostra di Palazzo Venezia dedicata al Cesari, nella collezione romana di Edoardo Almagià (oggi, tuttavia, non ne conosciamo l’ubicazione), una seconda è ad Arpino, sull’altare maggiore della chiesa di San Michele. A queste si può aggiungere una terza versione, dipinta da un allievo del Cesari, tale Messer Nicolò, e oggi scomparsa, che la presentò all’abbazia di Montecassino nel marzo del 1620, presentato al priore del monastero da una lettera del maestro Giuseppe.

I tre dipinti furono realizzati attorno al 1620 (sono note le carte che testimoniano la commissione del dipinto di San Michele, si veda Röttgen, 2002, p. 419, cat. 179), data a cui va orientativamente riferito anche il disegno di San Pietroburgo. Il foglio, realizzato a doppia tinta, rivela un’esecuzione accurata, attenta ai passaggi chiaroscurali e alle modellature dei volumi dei due protagonisti della scena, San Michele e il Demonio. Si potrebbe pensare a un cartonetto, modello per i dipinti, oppure ad una replica dell’invenzione. L’estrema puntualità esecutiva, l’elegante rifinitura dei dettagli, i riflessi luminosi negli abiti o nelle ali dell’arcangelo, gli effetti delle ombre che vivacizzano il mantello purpureo o il corpo ruvido, dalla pelle scottata, del diavolo, farebbero, tuttavia, propendere piuttosto per questa seconda opzione. È noto che il Cesari eseguisse copie su carta dei suoi dipinti più celebri, quali *Teti che riceve il giovane Achille* (cat. 223), la *Galatea* (cat. 218), o la *Diana e Atteone* (cat. 219).

L’invenzione del *San Michele arcangelo* deriva – lo faceva già notare Röttgen – dal celebre dipinto di Raffaello (Musée du Louvre, Inv.610, **fig. a**), eseguito nel 1518 e invitato in Francia al re Francesco I e noto al Cesari, probabilmente, attraverso le numerose repliche a stampa. La posa dei due personaggi del disegno dell’Ermitage e dei dipinti, infatti, ricopia identica il modello raffaellesco, nello scarto lezioso della gamba, nella torsione del busto dell’angelo e

nell'avanzamento del braccio per assestare il fatale colpo della lancia sul corpo, ormai dominato, del demonio, presentato, nella versione Almagià e nel disegno russo privo delle ali che lo caratterizzano, invece, nella pala arpinate e nell'originale raffaellesco.



**Fig. a**





**221.**

**La Carità cristiana**

Matita nera, matita rossa, 411 x 318 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra: “André del Sarte”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 427, cat. 189-190.

Orléans, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1637a.

Di qualche anno più tardo rispetto al suo prototipo, il disegno di Orléans è la replica controparte della *Carità* del Louvre (cat. 211).





**222.**

**Una ninfa violata da un gruppo di satiri**

Matita nera, rossa, 300 x 230 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso: "Disegno del famoso/Annibale Carracci".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1620-1625.

*Bibliografia*

Christie's, New York, 12 gennaio 1995, lotto 14.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il tema del rapimento, o della violenza su una giovane, è piuttosto ricorrente nei dipinti e nei disegni tardi di Arpino. A partire dagli anni '20, infatti, quando il Cesari è probabilmente già impegnato all'ideazione del *Ratto delle Sabine*, affresco che porterà a termine su una delle pareti brevi del salone del Palazzo dei Conservatori (1635-1636), l'arpinate comincia ad appassionarsi per questo genere di dipinti che, servendosi di favole tratte dalla mitologia classica, affrontano raffigurazioni erotiche oltremodo "piccanti". All'incirca al 1620 risalgono le due versioni del *Satiro che viola una ninfa* (Röttgen, 2002, pp. 46-417, cat. 177°, 177b), di qualche anno più tardo è, invece, il dipinto con le *Ninfe rapite da ippocentauri e satiri* di Kassel (Röttgen, 2002, p. 438, cat. 206), data attorno alla quale possiamo collocare anche alcuni disegni che affrontano analoghi soggetti erotico-mitologici. Così il disegno che qui presentiamo fu eseguito attorno alla prima metà degli anni '20 del Seicento; la grafia, infatti, presenta tutte le caratteristiche dei disegni maturi del Cesari: le linee lunghe della matita, tendenti all'essenziale, e la progressiva trasformazione delle forme in moduli geometrici semplici.

Nel disegno il Cesari descrive uno spettacolo particolarmente audace: ben tre, infatti, sono gli attentatori che hanno assalito, bloccandola, la ninfa che, completamente nuda, prova a divincolarsi dalla presa, calciando e scansando con le braccia uno dei satiri. Alla purezza lattea del corpo della giovane, dal ventre tenero e dai seni perfettamente rotondi, si contrappone la ferinità brutale dei tre: uno visto di dorso, la coda puntuta tra le natiche, è piegato sulle gambe caprine, l'altro, dagli occhi porcini, afferra la ninfa da dietro, mentre il terzo, bloccatala lateralmente, contorce la bocca in un'espressione animalesca; inavvertitamente la ninfa, nel contorcersi per cercare di salvarsi, divarica le gambe rivolta allo spettatore, in un impudico, involontario, movimento. Il violo è ambientato in un silenzioso paesaggio boschivo, nel quale un arcone di roccia, dove pare che la ninfa sia stata trascinata lontana da possibili, inaspettati soccorritori, trionfa sulle teste dei quattro personaggi, creando un affascinante effetto nel muoversi dei lumi: il bosco alle spalle degli "attori", infatti, è immerso nella luce, lo sperone, poco più in là, si rabbuia nell'ombra e le tre figure, avanzate sul proscenio, sono illuminate dalla stessa luce abbagliante della radura al di là dell'arco roccioso.



**223.**

**Teti riceve il giovane Achille**

Matita rossa, 329 x 398 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a matita: “G. Arpino”, in basso al centro, a penna: “Caval. Darpino”; in basso a destra, a matita: “Giuseppe Cesari”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sir Robert Clermont Witt (1872-1952); donazione 1952.

*Cronologia*

1620-1625.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 436, cat. 204b.

Londra, Courtauld Institute of Art, Inv. D.1952.RW.4400.

L'episodio di Teti, Achille e il centauro Chironte, così come lo vediamo nel disegno a doppia tinta del Courtauld Institut di Londra, fu replicato dal Cesari e dalla sua bottega in diversi esemplari dipinti: è autografa la versione, un tempo di proprietà Rospigliosi, ed illustrata da Röttgen, di cui oggi non si conosce la collocazione (Röttgen, 2002, p. 436, cat. 204), mentre lo studioso attribuisce a Bernardino e a Muzio, rispettivamente fratello e figlio primogenito di Giuseppe, altre due versioni (Röttgen, 2002, p. 529, fig. 25 e p. 547, fig. 79). Un dipinto di analogo soggetto si trovava anche in casa Barberini, dov'è segnalato negli inventari del cardinal Antonio (Lavin, 1975, p. 296, n. 101; p. 346, n. 250).

La narrazione di Teti che riceve il piccolo Achille di ritorno dopo gli anni passati con Chironte, dovette ottenere un certo successo sul mercato se, al pari di altre raffigurazioni mitologiche (*Perseo e Andromeda*, ad esempio, o *Diana e Atteone*), venne replicata più volte. Il soggetto fu riprodotto identico, in due disegni dalla fattura preziosa, quello qui illustrato e una seconda versione, oggi in Florida, a Miami, segnalata da Röttgen ma da noi esclusa da questo catalogo poiché non siamo stati in grado di rintracciarne una riproduzione fotografica che ci consentisse di autenticarne l'autografia (Röttgen, 2002, p. 436, cat. 204a).

Il disegno di Londra, a due matite, eseguito probabilmente poco dopo o contemporaneamente al dipinto (dunque attorno al 1620-1625), si rivela elegante nella stesura delle tinte, secondo effetti cromatici dalle *nouances* sempre diverse: la matita si fa compatta nel descrivere la pelle scottata del centauro, leggera nel volto roseo di Achille bambino, lieve e trasparente nel delineare la gonna di Teti, accesa da improvvisi bagliori di luce, ottenuti diradando il tratteggio della pietra rossa. La minuziosa descrizione cromatica, così come la compostezza senza errori della versione disegnata, aiuta a capire la funzione di questo foglio e del suo gemello americano. Né studi preparatori o progetti pronti ad essere sottoposti al giudizio della committenza, per cui non sarebbe stata necessaria tanta finitura, e, per la stessa ragione, neppure copie da tenere in bottega per serbare memoria dell'invenzione, i due disegni erano forse nati come doni – al pari della *Galatea* regalata

dal Cesari all'amico poeta Giovan Battista Marino (cat. 218) – oppure come operette, meno impegnative da produrre, più facili da maneggiare e più economiche rispetto ai dipinti, destinate ad un ristretto gruppo di amatori. Non abbiamo notizia che Giuseppe Cesari mettesse in vendita i propri disegni, ma non è da escludere, vista la quantità di repliche su carta di alcuni dipinti di soggetto profano del proprio catalogo, che nell'ultima parte della carriera Arpino si dedicasse alla produzione destinata al commercio di questi lavori.



G. Farnese

Carlo Farnese

1660-1661

Genio del Colore



**224.**

**Un tritone**

Matita nera, matita rossa, 215 x 163 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "32".

*Timbri*

In alto a sinistra: timbro Jean-Denis Lempereur (L. 1740)

*Provenienza*

Jean-Denis Lempereur (1701-1779); acquistato dal barone Edmond de Rothschild (1845-1934) in data imprecisate.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Firenze 2009, pp. 166-167, cat. 83.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3289 DR.

Anticamente iscritto a Federico Barocci, il foglio è stato esposto per la prima volta nel 2009. La scheda dedicatagli da Catherine Loisel descrive con puntualità la condotta grafica del foglio, ascrivibile agli anni '20 del Seicento e che la studiosa propone come uno studio per un motivo decorativo di una fontana, oppure per un oggetto di oreficeria. Entrambe le soluzioni paiono poco convincenti; incuriosisce, tuttavia, il motivo del pesce sostenuto dal tritone su una delle spalle, dalla cui bocca fuoriesce in getto d'acqua come, appunto, in una fontana.







**225.**

**Vergine dell'albero secco**

Matita rossa, matita nera, 304 x 213 mm.,

*Iscrizioni*

Sul foglio di supporto, in alto, a penna: "219"; sul foglio di supporto, in basso, a matita: "10181"; sul foglio di supporto, in basso a sinistra, a matita: "Cavalier d'Arpino Pouncey".

*Timbri*

In basso al centro: timbro del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 165, cat. 141.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10181F.

L'iconografia del foglio, faceva giustamente notare Herwarth Röttgen, replica quella, assai nota nelle Fiandre e in Francia, della "Onse Lieve Frouwe ten drooghen Boome", ossia della Nostra Signora sull'albero secco che, spiega lo studioso tedesco, rappresenta la "Madonna come Reparatrix Mundi, nel suo ruolo di mediatrice tra l'Arbor vitae e l'Arbor Crucis".

È probabile che questo disegno, che qui proponiamo come opera realizzata attorno al 1620, ma, forse, anche qualche anno più tardi, fosse stata realizzata come prototipo per una stampa, o per un dipinto devozionale, o, vista la finitezza dell'immagine, come opera finita da esporre entro una cornice.

La Madonna degli Uffizi era probabilmente destinata, visto il soggetto inusuale per l'arte italiana, ad un committente straniero, forse francese; sappiamo, infatti, che i rapporti tra il Cavalier Giuseppe e la corte francese, che il Cesari aveva visitato nell'anno 1600, si intensificarono proprio nel corso degli anni '20 del secolo. Il nome del Cavalier d'Arpino era stato proposto dal cardinal Richelieu alla regina Maria de' Medici per la realizzazione della decorazione della galleria del Palazzo di Lussemburgo, e nel 1630 il Cesari ricevette dalle mani dell'ambasciatore francese a Roma, il conte di Brassac, il cavalierato di San Michele, una delle più importanti onorificenze concesse dalla corona di Francia.



**226.**

**San Girolamo in ginocchio**

Matita nera, matita rossa, 239 x 200 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 22374.

In ginocchio, il teschio poggiato ad un masso, le braccia aperte, in segno di supplica. L'idea fissata dal Cesari in questo bel disegno, eseguito con tutta probabilità attorno agli anni '20 del Seicento, doveva probabilmente tradursi in un dipinto non più complesso rispetto alla sua elaborazione su carta; lo potremmo immaginare simile al *San Pietro* e al *San Paolo* dell'Abbazia di Montecassino (1617; Röttgen, 2002, pp. 412-413, cat. 173-174), o alla *Maddalena penitente*, sempre a Montecassino (1621; Röttgen, p. 426, cat. 188). Tutte queste opere mostrano caratteri comuni: le dimensioni ridotte, e il tema, santi rappresentati da soli, in contemplazione della propria solitudine, o in estatica comunione con Dio. Il *San Paolo* e il *San Pietro*, così pure come la *Maddalena penitente*, erano quadretti destinati alla devozione privata (le figure dei due apostoli furono, infatti, inviate dal Cesari a don Pietro Biemma da Verona, amico del pittore e Vicario dell'abbazia di Montecassino) e non è da escludere che anche il *San Girolamo* di Berlino, mai tradotto in pittura, fosse destinato alla realizzazione di un dipinto simile a quelli sopracitati.



**227.**

**Studio per un cavallo**

Matita nera, matita rossa, 333 x 326 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra, a penna: “3989”; in basso al centro, a penna: “Cav: re G. d’Arpino”; in basso al centro, sul foglio di supporto, a penna: “4”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1620 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 305, cat. 67d.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20867.

Il disegno rappresenta il destriero dell’eroe romano Tullo Ostilio, protagonista dell’affresco con la *Battaglia contro i Veienti e i Fidenati* eseguito dal Cesari nel Salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Di esso esiste una seconda redazione conservata presso il Kunstmuseum di Düsseldorf (cat. 128). La versione di Berlino, tuttavia, parrebbe una replica più tarda, anch’essa autografa, del disegno di Düsseldorf. I tratti allungati e insistiti con cui è costruita la figura del cavallo farebbero pensare, infatti, ai disegni eseguiti dal Cesari negli anni ’20 del Seicento.



**228.**

**Santa Margherita trionfa sul drago**

Matita rossa, matita nera, 334 x 228 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a penna: "Arpino"; sul verso del supporto, in basso a sinistra, a matita: "Giuseppe Cesari gen. Cav. d'Arpino".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro a secco della collezione Albertina (L. 174).

*Provenienza*

Duca Alberto di Sassonia-Teschen (1738-1822).

*Cronologia*

1625 ca.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 394, cat. 754.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 754.

Le linee lunghe e asciutte che danno vita alla Santa Margherita, il carattere immobile e iconico della santa, la totale assenza dell'azione, come nella *Sant'Elena* di Firenze (cat. 214), aiutano a collocare questo disegno attorno alla metà degli anni '20 del Seicento.

I tratti delle matite del disegno viennese sono, soprattutto nella parte inferiore, piuttosto sbiaditi, e la figura è costruita su una traccia di matita rossa, tanto da far pensare che si tratti di un ricalco eseguito, come spesso nell'opera grafica di Giuseppe, in controparte, e perfezionato con le due tinte in seguito alla trasposizione dell'immagine da un foglio all'altro.

Non si conosce la destinazione del disegno, forse pensato per un dipinto non troppo dissimile dalla *Santa Maria Salomé* di Veroli (Röttgen, 2002, p. 443, cat. 214) o dai *SS. Vito, Modesto e Crescenza* del dipinto di Civitavecchia d'Arpino (Röttgen, 2002, p. 444, cat. 215).





**229.**

**Una donna nuda, vista ti tergo, al chiaro di luna**

Matita nera, gesso bianco, 430 x 285 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1625-1630.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 186, fig. 98.

Holkham Hall, Inv. ?

Sono ridotti all'essenziale i tratti che danno corpo ai tre protagonisti di questo misterioso disegno. In un ambiente irreali, quasi astratto, si compie l'azione: una donna, raccolti i capelli sulla nuca, si sfilava le vesti, pronta ad immergersi nell'acqua, illuminata dal biancore latteo della luna che si intravede lontana, quasi trasparente, sul fondo. A fianco a lei le due compagne, forse due ninfe, assistono alla cerimonia, rapite dalla bellezza della donna. Si tratta, forse, di una prova per una mai realizzata *Diana al bagno*, ma la totale assenza dei simboli che caratterizzano la dea della caccia, il diadema con la luna, l'arco o le frecce, impediscono d'identificare con certezza il soggetto del disegno.

Stupisce la non finitezza del foglio: manca, ad esempio, un supporto (un masso forse?) su cui avrebbe dovuto poggiarsi una delle due donne, e i corpi delle fanciulle si interrompono appena sotto il busto e non si capisce se esse siano immerse nell'acqua oppure se l'artista non abbia potuto o voluto completarne l'immagine. Altre parti del disegno sono, invece, eseguite con più cura, come le vesti e il corpo della protagonista.

Stupisce la modernità del foglio, nella descrizione del soggetto ed anche nella stesura dei segni delle matite e delle tinte sulla carta, sono tratti sfibrati, tendenti all'astratto, lumi trasparenti, come i riflessi della luna sull'acqua, un alone sottile di gessetto che segna il distacco con il terreno su cui passeggia la donna, ottenuto con pochi, corposi, segni di nero.



**230.**

**San Giorgio e il drago**

Matita rossa, tracce di matita nera, 274 x 196 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Nikolai Gagarin (1784-1842); Rumyantsev Museum, trasferito presso il Puškin Museum nel 1924.

*Cronologia*

1625-1630.

*Bibliografia*

Maiskaja, 1986, p. 31, fig. 20; Aosta, 1992, pp. 110-111, cat. 36; Röttgen, 2002, pp. 318-319, cat. 81.

Mosca, Museo Puškin, Inv. 1736.

Come il celebre quadretto da camerino di *Andromeda e Perseo*, così il *San Giorgio e il drago* fu replicato da Arpino in numerose varianti di cui la piccola pittura su lavagna di Zagabria è l'unica versione ad oggi superstita; numerose repliche del soggetto, tuttavia, sono menzionate dalle fonti e dagli antichi inventari (Röttgen, 2002, pp. 318-319, cat. 81).

Al dipinto di Zagabria, eseguito attorno al 1598, è stato ricondotto da Röttgen il disegno di Mosca che qui presentiamo; il foglio del Museo Puškin, tuttavia, fu disegnato almeno un ventennio più tardi; i segni delle due matite, infatti, e la morfologia del volto del santo, suggeriscono una datazione più avanzata, da collocare attorno agli anni '30 del Seicento, quando pure furono realizzati opere quali lo *Studio per il Ratto delle sabine* di Zurigo (cat. 251, 252). Il dipinto croato, del resto, non presenta particolari analogie iconografiche con il disegno russo ed è difficile immaginare che quest'ultimo fosse servito al Cesari come disegno preparatorio. È più probabile, invece, che esso fosse stato utilizzato come prototipo per un dipinto oggi disperso e che da esso fosse stata ricavata la replica in controparte del Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 233).

Le immagini del cavallo al galoppo e del drago che scappa strisciando per fuggire la lancia del santo che lo ha ormai raggiunto, così come le vediamo nel dipinto di Zagabria, assumono nel foglio di Mosca da un'intonazione più tragica e trionfale al contempo: il destriero di San Giorgio, infatti, si impenna, fiero, quasi a voler schiacciare con gli zoccoli il mostro che, in un ultimo, disperato tentativo di salvezza, si appiattisce al suolo, ritraendo la coda e mostrando le fauci al cavaliere che, ormai vittorioso, lo sovrasta.

Nel disegno moscovita Arpino non fece altro che riadattare una vecchia invenzione, quella per il Tullo Ostilio a cavallo dell'affresco capitolino con la *Battaglia tra Veienti e Fidenati*, così come la vediamo, ad esempio, nel bel disegno a matita nera e rossa conservato all'Albertina di Vienna (cat. 127).



**231.**

**San Michele arcangelo sconfigge Lucifero**

Matita rossa, tracce di matita nera, dimensioni sconosciute.

*Iscrizioni*

In baso, a penna: “Cav. Re d’Arpino”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1625-1630.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20846.

Il tema di San Michele che sconfigge il demonio diventa uno dei soggetti più frequentati dal Cesari alla fine della sua carriera. Se ne conoscono, infatti, diverse versioni, tutte realizzate attorno alla fine degli anni '20, tra cui anche il cartone per il mosaico di San Pietro – eseguito su progetto del Cesari – che un tempo si trovava nelle collezioni di casa Barberini (Röttgen, 2002, pp. 450-452, catt. 224-227). Il foglio del Kupferstichkabinett di Berlino è, forse, il primo studio per il cartone Barberini, poi trasformato in mosaico da Giovanni Battista Calandra e destinato all'altare di San Michele nella cappella di Santa Petronilla nella basilica di San Pietro, là dove fino al 1620 era stata la *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio, poi sostituita da un crocifisso ed infine dal mosaico realizzato su disegno del Cesari (**fig. a**). L'opera, della quale dà notizia anche il Passeri (“*Il medesimo pontefice Urbano [...] ordinò al Cavaliere Giosepe d’Arpino che facesse il disegno e il cartone d’uno di quelli altari di minore grandezza, et egli [...] fece il Santo Arcangelo Michele*”; (op. cit. in Röttgen, 2002, pp. 451, cat. 226), fu montata sull'altare nel settembre del 1628. Il cartone, dunque, e così il disegno, dovettero essere preparati quello stesso anno o l'anno precedente. Il *San Michele* di Berlino ricopia il celebre dipinto di Raffaello del Louvre (**fig. b**) nell'orientamento del corpo, delle braccia, perfino del volto dell'arcangelo che diverge dalla versione dell'urbinate solo nella posa di una delle gambe, sollevata in aria e affondata nel collo del drago, ormai sconfitto e ritorto a terra. Sono numerosi i pentimenti del foglio di Berlino, soprattutto nelle mani dei due personaggi e si nota, al centro del foglio, disegnata con una sottilissima linea rossa, la gamba dell'angelo in posizione identica a quella del *San Michele* di Raffaello.



**Fig. a**



**Fig. b**









**232.**

**Due putti con banderuole con la scritta “SPQR”, replica controparte**

Matita rossa, 210 x 177 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra: “16”; sul verso: “Donné par M.le Baron de la Morenne 27 Julliet 1787”.

*Timbri*

In basso a sinistra: Musée des Beaux-Arts de Marseille.

*Provenienza*

Barone di Morenne; donato al museo il 27 luglio 1787.

*Cronologia*

1625-1630.

*Bibliografia*

Latour, 1971, cat.3; Röttgen, 1973, p. 158, cat. 110; Röttgen, 2002, cat. 63k.

Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, Inv. D 21.

Il disegno, un tempo catalogato tra i fogli anonimi del secolo XVII, fu riconosciuto da Philip Pouncey come opera Arpino.

Il disegno è la replica in controparte del foglio conservato presso l’Art Institute di Chicago, studio per i putti dell’affresco capitolino con il *Ritrovamento della lupa* (1596), come dimostrano le tracce del calco, soprattutto attorno alla testa del putto più grande. Il disegno di Marsiglia, più debole dell’originale, fu eseguito in un periodo più tardo rispetto al prototipo, forse attorno al 1630, come giustamente già proponeva Herwarth Röttgen nella mostra monografica dedicata a Giuseppe Cesari nel 1973. Effettivamente gli ovali allungati dei volti e lo stile asciutto ed essenziale del foglio di Marsiglia sono rappresentativi della fase più matura del Cesari diversamente dalle ricche rotondità delle figure degli angioletti di Chicago e dallo stile vigoroso del disegno statunitense.



**233.**

**San Giorgio a Cavallo**

Matita rossa, tracce di matita nera, tracce di gesso bianco, 265 x 190 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a matita rossa: “Cd’Arpino”, in alto a destra, a penna: “3990”; in basso al centro, a penna: “5”; in basso a sinistra, a matita: “cf. Met NY Perseus and Andromeda ? ASH”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 16183.

Il *San Giorgio* di Berlino è, sfortunatamente, oggi molto rovinato: logori e malamente reintegrati sono entrambi gli angoli destri, una piega percorre il foglio al centro, e numerosi fori puntellano il disegno.

Si tratta di una replica in controparte del *San Giorgio* del Museo Puškin di Mosca (cat. 230) rispetto al quale l’unica differenza è rappresentata dall’assenza del drago ai piedi del cavallo. Di minore qualità rispetto al foglio moscovita, tuttavia, il disegno di Berlino, dal tratto più leggero e a tratti sbiadito, come spesso accade nei ricalchi, è rinforzato in alcuni tratti dalla matita nera, nel morso e negli occhi del cavallo, ad esempio, o lungo il profilo del santo. Qualitativamente migliore è il cavallo rispetto alla figura del santo, più sommario quest’ultima nella descrizione della morfologia del corpo. Tali scorrettezze, tuttavia, sono tipiche dei disegni tardi del Cesari e riscontrabili anche nel foglio di Mosca del quale la replica di Berlino deve essere contemporanea o di poco successiva.



**234.**

**Soldato stante (r). Studio per una mano (v)**

Matita nera, gessetto bianco, carta cerulea 278 x 152 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Giuseppe Bossi (1777-1815); Luigi Celotti (1768 ca.-1856 ca.).

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Prosperi valenti Rodinò, 1989, p. 81, cat. 57.

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 522.

*“Il disegno presenta i caratteri stilistici più tipici della produzione grafica tarda del Cavalier d'Arpino, in particolare nel modo di delimitare la figura con segni lunghi e metallici, nella definizione di forme angolose e geometrizzanti”* (Prosperi Valenti Rodinò, 1989, p. 81, cat. 57). Con questa bella definizione Simonetta Prosperi riconosce in questo disegno la produzione matura di Arpino. Si tratta, infatti, di uno studio degli anni '30 del Seicento, simile stilisticamente al *San Clemente Papa* di Haarlem (cat. 238) o al *Soldato stante* di Berlino (cat. 239).

Sul verso del foglio è disegnata una mano, ritenuta giustamente da Röttgen disegno non autografo, ma opera di bottega (Prosperi Valenti Rodinò, 1989, p. 81, cat. 57).



**235.**

**San Bartolomeo**

Matita nera, matita rossa, gesso bianco, 410 x 260 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: “Cav: re G. d’Arpino”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 15272.

Il *San Bartolomeo*, un tempo incollato ad una delle pagine dei volumi Pacetti, è un esempio classico della maniera matura di Arpino. L’apostolo, raffigurato immobile al centro del foglio, in uno spazio atemporale, privo di qualsiasi riferimento spaziale, ricorda le immagini devozionali che caratterizzano l’ultima maniera del Cesari, come la *Santa Maria Salomè* di Veroli (Röttgen, 2002, p. 443, cat. 214).

Le tramature precise della matita che caratterizzano i disegni del principio del secolo sono scomparse, la figura è costruita secondo macchie sgranate di colore e la nitidezza dei volumi si perde in favore di un progressivo astrarsi delle forme.





**236.**

**Sant'Antonio stante sorregge il Cristo infante in piedi sul libro delle sacre scritture.**

Matita nera, matita rossa, 232 x 162 mm.

*Iscrizioni*

In basso, lungo il bordo inferiore del supporto, a penna: "Mano di mio Padre in Vecchiaia nell'età di anni 70 = 1630 =" (la scritta è ricopiata dall'iscrizione originale, annotata in alto a sinistra del foglio, sul verso, che si legge in trasparenza).

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 28174.

Il presente disegno è ancora incollato sulla stessa pagina di uno dei volumi della collezione di Vincenzo Pacetti assieme allo *Studio per la testa di un uomo barbuto* (cat. 240) e lo *Studio per un santo monaco* (cat. 237). I volumi, dei quali possiamo farci un'idea approssimativa osservando la pagina ancora integra sulla quale è incollato il foglio che qui presentiamo, furono smembrati al loro arrivo a Berlino nel 1844, in seguito all'acquisto della raccolta da parte di Gustav Friedrich Waagen. Il foglio è accompagnato da un'antica annotazione, probabilmente da riferire a Vincenzo Pacetti. Essa non è altro che la trascrizione di una precedente nota appuntata da Muzio Cesari, primogenito di Giuseppe, sul verso del foglio, oggi leggibile solo in trasparenza. La notarella di Muzio suggerisce una data quanto mai precisa per la cronologia del disegno, il 1630, e l'informazione secondo cui esso fu eseguito dal padre all'età di settant'anni. Le due informazioni fornite da Muzio, tuttavia, non coincidono perfettamente. Giuseppe Cesari (che morì nel 1640 all'età di settantadue anni) era nato, infatti, nel 1568 e dunque nel 1630 doveva avere sessantadue anni, e non settanta. Muzio dovette commettere, dunque, un lieve errore di distrazione, o nel proporre una data approssimativa o nel ricordare l'età esatta del padre all'epoca di esecuzione del disegno.

Il disegno di Berlino fu utilizzato come modello per il *Sant'Antonio da Padova con il bambino Gesù*, conservato oggi presso l'oratorio di Sant'Antonio ad Arpino e datato da Herwarth Röttgen attorno al 1634. Il dipinto ripeteva un'invenzione giovanile (il *Sant'Antonio* passato sul mercato antiquario nel 1980 e datato attorno al 1588), copiata dapprima sul foglio di Berlino e poi tradotta in pittura. Il foglio, dalle linee allungate e secche che costruiscono i volumi primari che compongono il corpo del santo, corrisponde ai disegni e ai dipinti della fase matura di Giuseppe ed è da collocare cronologicamente, dunque, alla data proposta da Röttgen per il dipinto.



**237.**

**Studio per un monaco stante**

Matita nera, matita rossa, 234 x 157 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 28173.

Tipico dell'ultima produzione del Cesari, il foglio è lo studio preparatorio per una delle tante figure di santo raffigurati in adorazione della Vergine presenti nei dipinti più maturi del pittore, come la *Madonna con Bambino, San Giacinto e San Rocco* di Poli (1631; Röttgen, 2002, p. 462, cat. 241) o la *Madonna con Bambino, San Francesco e Sant'Onofrio* di Fiuggi (1630-1635; Röttgen, 2002, p. 467, cat. 248).



**238.**

**San Clemente papa**

Matita nera, matita rossa, 241 x 120 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso: “di ottaviano sgatti ognuno a stato ro[...] / [...] io bono de polpa / [...]ichelang[e]lo eccellente / [...]edi de Angelo de Altissimo / Michele gentile - / Innocentii sogliardo [...]edi Marco de Brizzi / [...]ere[n]tio de Laurentij / [...]rco de [...] peruczi / Simone Bonoloino uno [...] respecte al[...] / [...]del 89 fu Angel[...] / [aulo] zappo responde la [...] de sen peno [...] / terra - / de trobian[...] Jaolo - / pene de [...] un parole (?)”; in basso a sinistra: “Cav de Arpino”.

*Timbri*

Assenti.

*Cronologia*

1630-1635.

*Provenienza*

Collezione Odescalchi; acquistato dal museo nel 1790.

*Bibliografia*

Van Tuyll van Serooskerken, 2000, p. 189, cat. 126.

Haarlem, Teyler Museum, Inv. C 23.

Segnalato come opera della cerchia di Giuseppe Cesari, il disegno è, a mio avviso, un autografo tardo del maestro. Prossimo stilisticamente all'*Uomo stante volto di profilo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 243) o all'*Uomo barbuto* di Lione (cat. 240), o al *Soldato* di Berlino (cat. 239), il foglio è tipico della produzione di Arpino degli anni '30. La fisionomia del santo barbuto e la condotta scheggiata, metallica, dei panneggi, ricordano, infatti, quelle dei protagonisti imponenti e silenziosi di dipinti quali la *Vestizione di Sant'Antonio da Padova* nell'oratorio di Sant'Antonio ad Arpino (1634; Röttgen, 2002, p. 468, cat. 249).

Il protagonista del foglio di Haarlem è stato identificato come San Nicola di Mira, tuttavia sarebbe più corretto riconoscere nel santo il Papa Clemente I, quarto pontefice della chiesa cattolica. Clemente è solitamente raffigurato, infatti, con l'ancora, simbolo del suo martirio (per ordine di dell'imperatore Traiano fu gettato a mare con un'ancora legata al collo). Nel disegno olandese, inoltre, il santo appare con in capo la mitra, attributo vescovile.



**239.**

**Soldato stante (r). Studi per un drappeggio (v)**

Matita rossa, matita nera, lumeggiature a biacca, 341 x 230 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Cav d’ Arpino”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20858.

Sul recto del foglio, il Cesari disegna la figura di un soldato mentre sul verso, preparato con una tinta violacea, studia il movimento di un drappo posato su un piano. Il soldato ricorda l’uomo in armi che chiude la scena alle spalle del carnefice di San Giovanni nella *Decollazione* della Galleria Borghese di Roma, ugualmente stante e rivolto a sinistra (Roma, Galleria Borghese, Inv. 308; Röttgen, 2002, p. 462, cat. 240). La vicinanza iconografica con il dipinto Borghese, datato da Röttgen attorno al 1630, conferma la datazione del disegno che, per ragioni stilistiche, è collocabile attorno agli anni ’30. I tratti asciutti e allungati che compongono la figura, infatti, ricordano i disegni eseguiti negli ultimi anni di vita del pittore, come l’*Uomo barbuto stante* di Lione (cat. 240) o la *Uomo stante volto di profilo* di Venezia (cat. 234).





**240.**

**Uomo barbuto stante che impugna un bastone con la mano sinistra**

Matita rossa, tracce di matita nera, 255 x 179 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra: "33".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Bibliothèque de la Ville de Lyon (L. 1698); in basso al centro: Bibliothèque Municipale de Lyon (L. 3679).

*Provenienza*

Trasferito al museo nel 1966.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Pagliano, 2008, p. 209, cat. R 43.

Lione, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1966-359.

Si deve a John Gere l'attribuzione di questo disegno. Lavoro tardo dell'artista, da collocarsi attorno agli anni '30 del Seicento, il foglio ricorda alcuni studi di figura illustrati ai numeri precedenti.



**241.**

**Studio per Ercole e l'Idra**

Matita nera, matita rossa, 270x 197 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra, sul foglio di supporto, a penna: "35."

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20872.

*L'Ercole e l'Idra* di Berlino è un foglio di studio, piuttosto tardo, per un'opera non identificata.



**242.**

**Studio per la figura di un vescovo assiso**

Matita nera, matita rossa, 236 x 188 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a penna: "Cav.re d'Arpino", in basso al centro, a penna: "4".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20875.

Il foglio ripropone, seppure in controparte e con qualche modifica, il *San Pietro in trono* del Blanton Museum (cat. 201); opera tarda del Cesari, databile attorno al 1630, come testimonia la grafia del foglio, quest'opera non trova alcuna corrispondenza nel *corpus* pittorico dell'artista.



**243.**

**Studio per la testa di un uomo barbuto**

Matita nera, matita rossa, 244 x 189 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 15271.

Disegno preparatorio per un'opera tarda, forse per il volto di Giuseppe nell'*Adorazione dei pastori* segnalata da Röttgen tra le opere tarde del Cesari (1636-1640 ca.; Röttgen, 2002, p. 489, cat. 275), il foglio fu replicato, probabilmente da un aiutante della bottega del Cesari in un disegno, oggi agli Uffizi (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 267). La scrittura di quest'ultimo, infatti, pare, rispetto al nostro, appesantita ed accademica.





**244.**

**Galatea trainata da delfini, tritoni e ninfe**

Matita nera, rossa, 242 x 198 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Yvonne Tan Bunzl.

*Cronologia*

1630 ca.

*Bibliografia*

Christie's, Londra, 7 aprile 1981, lotto 25; Minneapolis, 2000, pp. 20-21, cat. 5.

Alfred Moir collection.

La *Galatea* di Minneapolis è la versione in controparte e più tarda di qualche anno, dell'originale disegno conservato presso l'École des Beaux-Arts di Parigi (cat. 218). Il disegno americano, rispetto al prototipo parigino, mostra l'invenzione per intero, così come doveva apparire prima che il foglio dell'École des Beaux-Arts venisse rifilato lungo i bordi.



**245.**

**Madonna con Bambino e San Francesco**

Matita nera, matita rossa, pastello bruno, pastello ocra, gesso bianco, 318 x 246 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Caval.er d’Arpino”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1630 ca.

*Bibliografia*

Pamela Gordon, New York, *Old Master Drawings*, 30 ottobre – 16 novembre 1985, lotto 13.

Collocazione attuale sconosciuta.

Il bel foglio esposto nell’autunno del 1985 a New York e di cui non conosciamo l’attuale collocazione, è parte della produzione tarda del Cesari. A suggerirlo non solo la scrittura sintetica con cui è condotto il disegno, ma anche il tipo iconografico della Vergine, simile nell’ovale del volto, di una geometria elementare, e nel reclinarsi meccanico e rigido del viso, a quasi tutte le Madonne dipinte dal Cesari nell’ultimo decennio di carriera. Si vedano, ad esempio, la *Madonna con bambino*, *San Francesco e Santa Caterina* di Sulmona (Röttgen, 2002, p. 471, cat. 252) – a cui Herwarth Röttgen riferiva il disegno in una nota fornita nel 1985 agli autori della scheda del catalogo di vendita nel quale fu presentato il foglio – oppure alla *Madonna col bambino e Sant’Anna* di Ferentino (Röttgen, 2002, p. 475, cat. 259), oppure, in presa ravvicinata, alla bella *Visitazione* della Galleria Spada di Roma (Röttgen, 2002, p. 486, cat. 271).



**246.**

**Gesù Bambino e tre angeli**

Matita rossa, 213 x 319 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a matita rossa: “Cav re d’Arpino”; in basso al centro, sul foglio di supporto, a penna: “3”; in alto a destra, sul foglio di supporto, a penna: “40”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20866.

Forse studio per il gruppo centrale di una perduta *Adorazione*, il foglio di Berlino è opera matura di Giuseppe Cesari, da collocare attorno al principio del 1630. Il tratto sottile e asciutto della matita rossa, i volumi semplici con cui sono costruiti i corpi dei personaggi, sono, infatti, distintivi dei disegni dell’ultimo decennio, così come la totale noncuranza per la descrizione della scena, o la bizzarra sproporzione del il corpo del Cristo infante rispetto ai tre angeli.

La figura del Cristo neonato, e, in particolare, l’impostazione scenica dei personaggi, raccolti a semicerchio e inginocchiati attorno a Gesù, ricorda l’invenzione della Adorazione dei pastori, segnalata da Röttgen tra le opere tarde del maestro (Röttgen, 2002, p. 489, cat. 275; **fig. a**).



**Fig. a**



247.

### **Cristo tra San Gerolamo e San Biagio**

Matita nera, matita rossa, 239 x 175 mm.

#### *Iscrizioni*

Assenti.

#### *Timbri*

In basso a sinistra: timbro Thomas Hudson (L. 2432); in basso a sinistra: timbro Thomas Lawrence (L. 2445); in basso a centro: timbro National Gallery of Scotland (L. 1969f); in basso a destra: timbro Jonathan Richardson senr. (L. 2184); in basso a destra: timbro Royal Scottish Academy (L. 2188).

#### *Provenienza*

Jonathan Richardson senr. (1665-1745); Thomas Hudson (1701-1779); W. Y. Ottley (1771-1836); Sir Thomas Lawrence (1769-1830); David Laing (1793-1878); Royal Scottish Academy; donazione del 1910.

#### *Cronologia*

1630-1635.

#### *Bibliografia*

Andrews, 1968, p. 38, cat. D 728, fig. 283.

Edimburgo, National Gallery of Scotland. Inv. D 728.

*“One – Christ holding his cross, between St. Jerome and St. Nicholas- red and black chalk – executed with great delicacy”*. Così recita la scheda del catalogo di vendita della collezione grafica di William Ottley dedicata a questo disegno, conservato oggi, assieme alla *Vergine stante con le mani giunte* (cat. 215), ad Edimburgo, dove giunsero assieme nel 1910.

Si tratta di un foglio tardo, disegnato attorno alla metà degli anni '30 del Seicento: lo dimostrano la scrittura abbreviata, i corpi asciutti ed essenziali dei tre personaggi, e i panneggi fermi, dalle pieghe larghe e metalliche. La stessa impostazione dell'immagine, col Cristo visto di fronte, e i due santi disposti simmetricamente sui lati, bloccati in una posa statica, senza azione, ricordano i dipinti maturi del Cesari, come il *SS. Vito, Modesto e Crescenzia* (1625/27) della chiesa di San Vito a Civitavecchia (Röttgen, 2002, p. 444, cat. 215). La stessa figura del San Vito, al centro, accompagnato dal cane, simbolo del Santo che aveva restituito la vita ad un bambino sbranato dagli animali, è identica a quella di Cristo nel disegno, ispirato al quello di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva; così il San Gerolamo somiglia al San Francesco del dipinto con la *Madonna con bambino, San Francesco e Sant'Onorio*, oggi a Fiuggi (Röttgen, 2002, p. 467, cat. 248).

Il disegno di Edimburgo è probabilmente lo studio preparatorio per un dipinto d'altare oggi perduto, lo suggerirebbe la stonatura della parte superiore del foglio ad imitazione della curva della pala a cui il progetto era forse destinato.







**248.**

**Studio per un cavallo al pascolo**

Matita nera, matita, rossa, 172 x 186 mm.

*Iscrizioni*

Sul supporto, in basso a destra, a penna: "Cav. d'Arpino".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1630-1635 ca.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 16181.

Il cavallo al pascolo di Berlino è una delle ultime opere su carta del Cesari. Le linee lunghe e secche, abbreviate, le forme ridotte all'essenziale nella descrizione della morfologia dell'animale, infatti, sono caratteristiche dei disegni della vecchiaia del pittore.

Numerosi sono nell'opera grafica di Arpino gli studi di cavalli, atteggiati per lo più in pose trionfali, pronti alla battaglia o impennati sulle gambe posteriori. Non è questo disegno un lavoro eseguito in studio in preparazione ad uno dei tanti dipinti di battaglia, ma, piuttosto, un esercizio rapido eseguito, forse, dal vivo.



**249.**

**Studio per una Sibilla**

Matita nera, matita rossa, 250 x 161 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1630-1635.

*Bibliografia*

Majskaja, 1994, cat. 71.

Mosca, Puškin Museum. Inv. 1724.

La figura del disegno del Museo Puškin di Mosca, una *Sibilla* è disegno tardo del Cesari, da collocare cronologicamente attorno agli anni '30 del Seicento. I segni discontinui delle matite nel delimitare il contorno della figura, le anatomie incerte, come le braccia deformi della donna, l'ovale rigido del volto, infatti, sono tipici dei fogli tardi dell'artista. Nonostante si colga una certa stanchezza nel comporre la figura, dovuta probabilmente all'età avanzata dell'artista, il foglio è certamente originale e ricorda alcuni dei disegni della piena maturità del Cesari, come il *Soldato stante* del Kupferstichkabinett di Berlino (cat. 239).



**250.**

**Un satiro rapisce una ninfa**

Matita nera, 250 x 180 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635 ca.

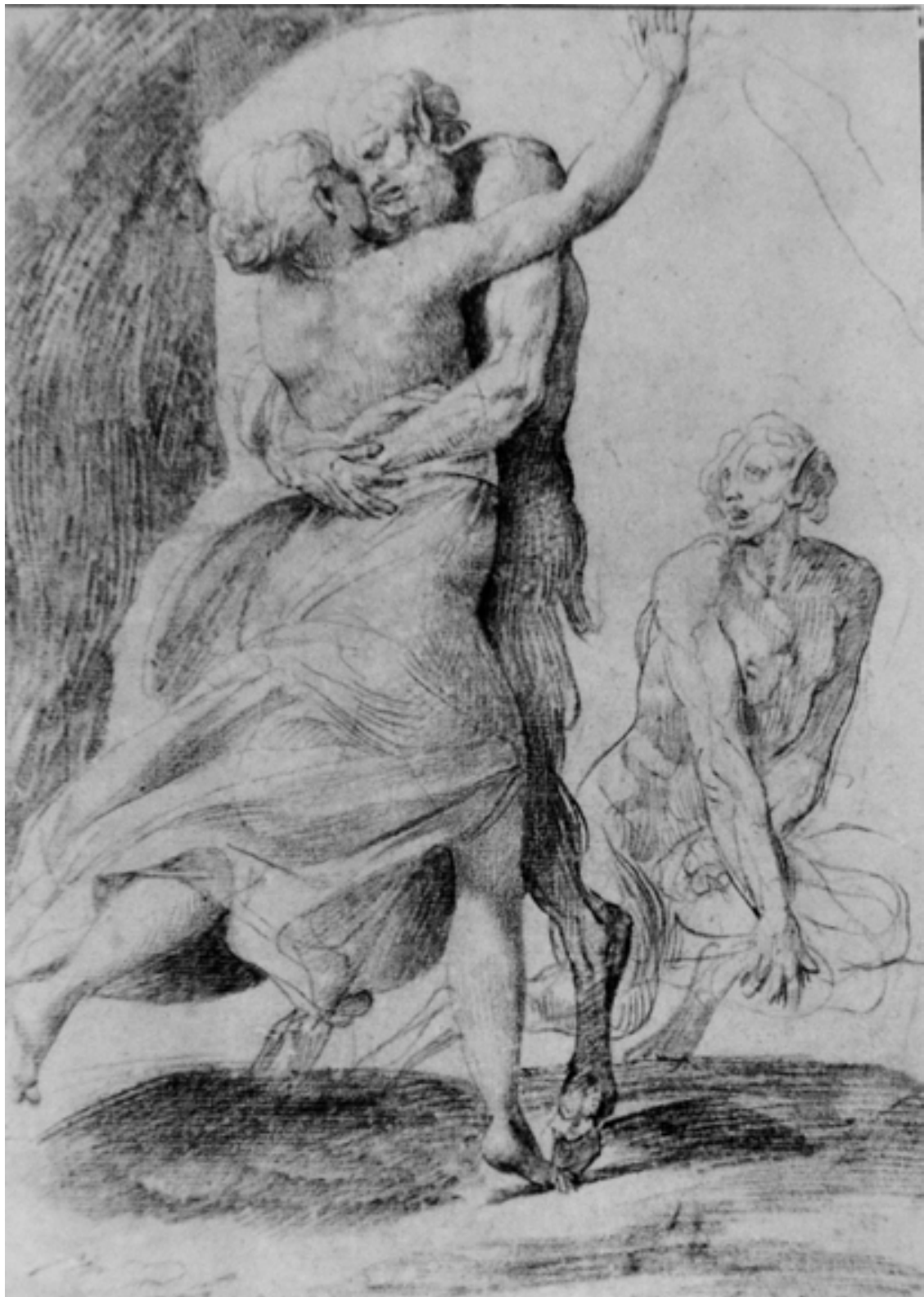
*Bibliografia*

Yvonn Tan Bunzl, Londra, 1984, lotto 24; Sotheby's New York, 14 gennaio 1987, lotto 30.

Collocazione attuale sconosciuta.

Tema preferito dei dipinti della maturità di Giuseppe Cesari è, senza dubbio, il rapimento o il violò delle ninfe da parte di uno o più satiri. Traendo probabilmente ispirazione dagli studi realizzati per l'affresco con il *Ratto delle Sabine* in Campidoglio, Arpino dipingeva scene di questo genere dalla tematica erotico-mitologica. Ne è esempio il quadretto con il *Satiro che rapisce una ninfa* apparso recentemente sul mercato antiquario e probabilmente contemporaneo al nostro disegno (Röttgen, 2002, p. 491, cat. 277). Come nel foglio che qui presentiamo, anche nel dipinto i due protagonisti sono raffigurati in piedi e non distesi come appaiono, invece, in alcune, più celebri, composizioni dipinte dal Cesari attorno agli anni '20 del Seicento e replicate un decennio più tardi (Röttgen, 2002, pp. 416-417, cat. 177°, 177b, p. 460, cat. 238).

Il gruppo centrale del disegno replica, quasi identico, lo *Studio per il Ratto delle Sabine* (cat. 251), che pare, per ragioni stilistiche, cronologicamente prossimo al nostro foglio, databile attorno alla seconda metà degli anni '30 del Seicento.



**251.**

**Studio per il Ratto delle Sabine**

Matita rossa, 222 x 210 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1636.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 166, cat. 144; Röttgen, 2002, p. 481, cat. 266a.

Zurigo, Kunsthaus, Inv. A.B. 952.

Il disegno di Zurigo è la prima idea per il gruppo centrale del *Ratto delle Sabine*, uno degli ultimi affreschi ad essere realizzato dal Cesari nel salone di Palazzo dei Conservatori in Campidoglio (1635-1636). La datazione di questo disegno, prossima all'esecuzione degli affreschi capitolini, trova conferma nel tratto abbreviato nelle anatomie poco corrette dei corpi dei protagonisti – la testa eccessivamente piccola del soldato o le braccia e le gambe della Sabina -, elementi che caratterizzano la produzione tarda del Cesari.

A Weimar si trova una brutta copia dell'originale di Zurigo (Staatliche Kunstsammlungen, Inv. KK 8790) ed un'altra copia, controparte, attribuita a Francesco Allegrini, è oggi a Lipsia (Lipsia, Museum der Bildenden Künste, vol. N. J. 7461, p. 97).





**252.**

**Studio per il Ratto delle Sabine**

Matita rossa, 222 x 210 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1636.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 166, cat. 144; Röttgen, 2002, p. 481, cat. 266b.

Zurigo, Kunsthaus, Inv. A.B. 949.

Come il precedente, anche questo disegno fu realizzato per l'affresco capitolino con il *Ratto delle Sabine* (1635-36). È probabile che si tratti di uno studio per il gruppo di destra in cui compaiono, ad occupare lo sfondo, le donne sabine trascinata via dai soldati romani.



**253.**

**Studio per il *Ratto delle Sabine***

Matita nera, gesso bianco, 301 x 195 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra: "D'Arpino"; in basso al centro: "10".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1636.

*Bibliografia*

Christie's, Londra, 9 luglio 2002, lotto 15.

Collocazione attuale sconosciuta.

Probabilmente uno degli ultimi esercizi del Cesari, questo disegno è uno studio per l'affresco capitolino con il *Ratto delle Sabine*.



**254.**

**Giovane in corsa volto di spalle e con un braccio levato**

Matita nera, 333 x 213 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra: "Pl 170"; in basso al centro: "Cav. d'Arpino".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Legs Wicar (L. 2568).

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Quadrini, 1940, p. 62, B. Brejon de Lavergnée, 1989, pp. 123-4, cat. 65.

Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Pl. 170.

Menzionato assai precocemente da Arturo Quadrini, che a Lille aveva visto, tra gli altri disegni, il foglio con "*Un uomo che corre*" (Quadrini, 1940, p. 62), questo opera, essenziale nella scrittura, ricorda gli studi più tardi del Cesari, come quelli per l'affresco capitolino con il *Ratto delle Sabine* (1635-1636). Seppure il personaggio raffigurato nel foglio di Lille non corrisponde a nessuno degli attori dell'affresco, tuttavia, la morfologia e la posa del corpo, nonché la grafia che caratterizza il disegno, farebbero pensare ad uno studio, mai utilizzato, per l'affresco del Campidoglio oppure per un dipinto realizzato ad una data non precedente al 1635, come la *Battaglia di Costantino* della collezione Saracco Riminaldi di Ferrara (Röttgen, 2002, p. 483, cat. 267), oppure *l'Apparizione della Madonna a Sant'Isidoro* di Cori (Röttgen, 2002, p. 489, cat. 274).



**255.**

**Soldato stante con lancia**

Matita rossa, 243 x 129 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro, a matita rossa: "Cav:re d'Arpino".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635 ca.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20870.

Forse studio non utilizzato per il *Ratto delle Sabine* in Campidoglio (Röttgen, 2002, p. 481, cat. 266), il *Soldato* di Berlino recupera un'idea di un disegno di qualche anno precedente, il *Soldato stante*, ugualmente conservato al Kupferstichkabinett (cat. 239), e già impiegata per la figura dell'arcangelo Michele nel *Salvatore benedicente e i Santi Giuseppe, Giovanni Battista e Michele Arcangelo* di Agriano, nei pressi di Norcia (Röttgen, 2002, p. 473, cat. 257).





**256.**

**Uomo che scava**

Matita nera, matita rossa, gesso bianco, 378 x 262.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

J. G. Cogswell.

*Cronologia*

1637-1638.

*Bibliografia*

Hellman, 1915 ; Röttgen, 1973, p. 166, cat. 145 ; Röttgen, 1973, p. 485, cat. 270a.

San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Inv. 94.

Pubblicato come opera di Giovanni Baglione nel 1915, l'autografia del disegno fu riconosciuta da Konrad Oberhuber. Il foglio è lo studio per una delle figure che compaiono in primo piano nell'affresco capitolino con *Romolo che traccia il solco della Roma quadrata*, eseguito dal Cesari tra il 1638 e l'anno successivo.



**257.**

**Studio per la testa di un sacerdote romano**

Penna, inchiostro bruno, 260 x 160.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1637-1639.

*Bibliografia*

Cambridge, 1977-978, p. 45, cat. 11; H. Röttgen, 2002, p. 484, cat. 269a.

Collocazione attuale sconosciuta.

Identificata giustamente da Röttgen come studio per uno dei sacerdoti dell'affresco capitolino con *Numa Pompilio che istituisce il culto delle Vestali e dei sacerdoti*, la piccola testa di profilo è uno dei rari studi a penna di Giuseppe Cesari che dovevano occupare le pagine di un taccuino di appunti, o di un quaderno di lavoro. Il disegno, dall'esecuzione rapida, immediata, può essere confrontato con lo *Schizzo per una testa virile volta di profilo* (cat. 129) oppure con lo *Studio per una maschera grottesca* (cat. 105).



**258.**

**Tre uomini**

Matita nera, matita rossa, gesso bianco, 480 x 490 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Collezione privata.

Il disegno mi è stato segnalato recentemente da Erich Schleier che lo ha identificato come lavoro del Cavalier d'Arpino tra le opere di una collezione privata. Certamente autografo del Cesari, il disegno incuriosisce per la peculiare inquadratura dei personaggi, stretti in uno spazio esiguo e ritratti a mezzo busto, che ricorda quello di alcuni dipinti tardi del Cesari, il *Cristo deriso* di Napoli (1636; Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. 388; Röttgen, 2002, p. 483, cat. 268), ad esempio, o la *Visitazione* della Galleria Spada di Roma (1636-1638; Roma, Galleria Spada; Röttgen, 2002, p. 486, cat. 271).

Se per via stilistica il disegno è collocabile con certezza entro l'ultimo quinquennio della carriera del Cesari, i moduli facciali dei personaggi non corrispondono alle "maschere" che Arpino replicata tutte uguali nei dipinti e nei disegni dell'ultima maturità; i volti dei tre protagonisti di questo disegno, infatti, paiono caratterizzati da tratti somatici specifici – il viso tondo e schiacciato del monaco sulla destra, quello lungo e asciutto dell'uomo di sinistra – e animati da espressioni vivide, parlanti, tanto da far pensare ad un triplice ritratto.

Se è difficile sostenere l'ipotesi che vorrebbe riconoscere nel disegno il ritratto dei tre ignoti protagonisti, altrettanto problematica pare l'identificazione del tema di questo foglio "misterioso": se l'uomo sulla destra è certamente un monaco (si intravede il cappuccio del saio), sfugge l'identità dell'uomo al centro della composizione (forse un filosofo?), avvolto nella sua veste rossa, e di quello, calvo ed emaciato, a sinistra.



**259.**

**Testa di anziano che porta la mano al petto**

Matita nera, matita rossa, gesso bianco, 410 x 279 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1638-1639.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 167, cat. 146; Röttgen, 2002, p. 481, cat. 270b.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 402.

Presentato per la prima volta al pubblico da Röttgen nel 1973, il foglio, come suggeriva già lo studioso tedesco, è da ritenere lo studio per una delle figure dell'ultimo affresco dipinto dal Cesari in Campidoglio, *Romolo che traccia il solco della Roma quadrata* (1638-1639; Röttgen, 2002, p. 481, cat. 270). Pare, infatti, poter riconoscere nel personaggio ritratto nel foglio di Berlino il volto del sacerdote che accompagna Romolo, sulla destra dell'affresco.







**259bis.**

**Sant'Antonio abate**

Matita nera, matita rossa, lumeggia ture a biacca, tratti di matita rosa, su carta preparata 416 x 280 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra sul foglio di supporto, a penna: "Il cav: d'Arpino".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Kupferstichkabinett, Staatliche Museen di Berlino (L. 1632); in basso a destra: timbro Vincenzo Pacetti (L. 2057).

*Provenienza*

Vincenzo Pacetti (1746-1820); Michelangelo Pacetti (1793-1855); acquistato da Gustav Friedrich Waagen nel 1844.

*Cronologia*

1638-1640 ca.

*Bibliografia*

Inedito.

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 20869.

Disegnato alla fine degli anni '30 del Seicento, il disegno è esemplare dell'ultima maniera di Giuseppe Cesari. La testa del santo occupa il foglio per intero; se ne intuisce solo vagamente il corpo – il mantello che cade sulle spalle è suggerito appena dalla matita nera – o l'aureola che corona la testa, un filo sottile tracciato sul foglio dal gesso bianco. Il disegno di Berlino è da mettere in relazione con il *Sant'Antonio in preghiera* della Pinacoteca Capitolina (Roma, Pinacoteca Capitolina, Inv. PC 157), datato da Herwarth Röttgen tra il 1638 e il 1640, anni ai quali riferiamo anche il foglio tedesco.



**260.**

**Testa di giovane, la mano poggiata al petto, volto a destra**

Matita nera, matita rossa, pastello ocra, pastello bruno, gesso bianco, 389 x 262 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Weimar, 1999, p. 280-281, cat. 108; Röttgen, 2002, p. 195, fig. 107; Fischer Pace, 2008, p. 133, cat. 267.

Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. KK 8784.

Conservato a Weimar in coppia con la *Testa di giovane volto a sinistra* (cat. 261), il disegno che qui presentiamo fa parte della produzione matura di Giuseppe Cesari. Simile alle due teste, anche nella fisionomia, è, inoltre, il protagonista di un disegno recentemente apparso sul mercato antiquario (cat. 262).

I capelli lunghi, la camiciola larga, fanno pensare ad un volto femminile o, più probabilmente, ad un adolescente. Non si tratta di una prova di studio per un dipinto, dal momento che nessuna delle pitture del Cesari corrisponde a una delle tre teste; risulta difficile, inoltre, identificare i protagonisti di questi disegni realizzati a pastello, dal momento che gli elementi iconografici a disposizione si rilevano troppo esigui. L'aria serena e le pose semplici, senza interesse di caratterizzazione, farebbero pensare a disegni eseguiti per sé. Si sarebbe quasi tentati di azzardare, vista la somiglianza dei tre personaggi, che si tratti di tre ritratti, magari dei figli, ancora giovanissimi negli ultimi anni di vita del padre. Muzio, il più grande, infatti, era nato nel 1619, la seconda, Flavia Domitilla, nel '20, e il più giovane, Bernardino, nel '23. Non esistono, tuttavia, ritratti che possano confermare tale ipotesi e lo stesso carattere dei tre disegni, tendente alla semplificazione geometrica delle forme, alla banalizzazione dei caratteri fisiognomici delle figure non aiuta a convincersi dell'identità dei personaggi.



**261.**

**Testa di giovane volta a sinistra**

Matita nera, matita rossa, pastello ocre, pastello bruno, gesso bianco, 411 x 303 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra. "Pietro da Cortona?"; in basso a destra: "Botticelli".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Weimar, 1999, p. 282-283, cat. 109; Röttgen, 2002, p. 195, fig. 106; Fischer Pace, 2008, p. 134, cat. 268.

Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. KK 8785.

Si veda la scheda precedente.



**262.**

**Testa di giovane di tre quarti**

Matita nera, matita rossa, pastello ocre, pastello bruno, gesso bianco, 425 x 315 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a matita: "Pietro da Cortona"; sul verso, a matita nera: "B 158"; sul verso, a matita nera: "Cortona".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Sotheby's, Londra, *Old Master & British Drawings*, giovedì 7 luglio 2011, lotto 50.

Collocazione attuale sconosciuta.

Si veda la scheda precedente.





**263.**

**Testa della Vergine Maria**

Matita nera, matita rossa, pastello ocre, pastello azzurro, gesso bianco, 420 x 280 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Collezione privata.

Il volto ovale, lo sguardo fisso, la mano appoggiata al manto di un blu scolorito; è questo il ritratto silenzioso della Vergine Maria che Arpino disegnò negli ultimi anni della sua carriera. Il foglio, infatti, fa parte dei disegni a pastello realizzati dal Cesari nel corso degli anni '30 del Seicento caratterizzati tutti da una marcata semplificazione dei volumi in forme geometriche basilari (si vedano il viso di Maria, o gli occhi, ridotti a due semicerchi) e dai passaggi rapidi e asciutti delle matite, tendenti quasi all'astrazione. La posa iconica del soggetto, immobile, e la sensazione di atemporalità che l'immagine suggerisce, ha fatto sì che il disegno fosse finito in un mucchio di fogli attribuiti ad artisti del Novecento, dove lo ha rinvenuto l'attuale proprietario.

Non esiste un riferimento preciso al catalogo pittorico di Arpino, tuttavia la *Vergine* che qui presentiamo ricorda uno dei personaggi della *Visitazione* della Galleria Spada di Roma (1636/38; Röttgen, 2002, p. 486, cat. 271) oppure una delle Marie del bel dipinto di collezione privata da me reso noto in questo catalogo (**fig. a**).



**Fig. a**



**264.**

**Testa femminile**

Matita nera, matita rossa, pastello giallo, pastello marrone, tracce di biacca, 215 x 141 mm.

*Iscrizioni*

Sul foglio di supporto, sul verso, a matita: “Arpino”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1635-1640.

*Bibliografia*

Sotheby's, Londra, *Old master & British Drawings*, giovedì 7 luglio 2011, cat. 47.

Collezione attuale sconosciuta.

Seppur un poco rovinata, la *Testa femminile* rivela una fattura più accurata rispetto alle due *Teste* di Weimar, delle quali dovrebbe essere contemporanea o di poco precedente. Il bel fermaglio di gemma che ferma l'acconciatura al centro della testa, e la treccia che blocca i capelli dietro la nuca, ricordano alcune eroine dei dipinti mitologici del Cesari, come la bella Europa del *Ratto* della Galleria Borghese (Roma, galleria Borghese, Inv. 378; Röttgen, 2002, p. 365, cat. 117); tuttavia il dipinto fu realizzato al principio del Seicento, ad una data, dunque, troppo precoce perché questo disegno potesse esserne lo studio preparatorio. Il foglio, infatti, è opera tarda, ispirata o tratta, forse, dallo stesso Arpino da uno dei suoi dipinti.





**265.**

**Testa virile volta a sinistra**

Matita nera, matita rossa, pastello bruno, gesso bianco, acquarello azzurro, 400 x 270 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: "2."; sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: "Very damaged Cav. d'Arpino entirely gone PP"; sul verso del supporto, in basso a destra, a matita: "Bartolomeo Suardi ge. Bramantino".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Max Hevesi (1894-1948).

*Cronologia*

Post 1635-1640.

*Bibliografia*

Birke, Kertész, 1997, vol. IV, p. 2471, cat. 25630.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 25630.

Fu Philip Pouncey a riconoscere nel foglio, anticamente attribuito a Bramantino, lo stile tardo del Cesari. Sempre a Pouncey si deve l'identificazione di un altro disegno dell'artista, analogo stilisticamente al foglio dell'Albertina e realizzato probabilmente negli stessi anni: mi riferisco al *Busto virile di profilo* dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (cat. 266).

Il foglio viennese è molto rovinato, tuttavia è ancora nitida, seppure caduta in alcune parti, la tinta blu del fondo, stesa sul foglio dopo la realizzazione del volto del personaggio, come dimostrano le frequenti sovrapposizioni del colore alle linee di contorno del disegno.

Rispetto alle altre teste realizzate nella seconda metà degli anni '30 del Seicento, quella viennese colpisce per la curiosa sottolineatura dei caratteri somatici del volto, gli occhi stanchi e leggermente rigonfi, le rughe che segnano la fronte e i bordi della bocca che conferiscono un'espressione malinconica al personaggio effigiato.



**266.**

**Busto virile di profilo**

Matita nera, matita rossa, pastello ocre, 380 x 245 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

Post 1635-1639.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, 485, cat. 270c.

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. Inv. Fondo Galleria Spada, scatola Piazza Venezia.

Riconosciuto da Philip Pouncey come opera di Giuseppe Cesari, la testa dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma è stata ricondotta da Röttgen all'affresco capitolino con *Romolo che traccia il solco della Roma quadrata* dipinto pochi anni prima della morte dell'artista, tra il 1638 e il 1639. Seppure nessuna delle figure presenti nell'affresco corrisponde al nostro disegno, la datazione proposta dallo studioso tedesco risulta corretta per ragioni stilistiche. Il foglio, infatti, è da collocare cronologicamente tra le opere mature dell'artista. Lo si confronti, ad esempio, con la *Testa virile volta a sinistra* di Vienna (cat. 265).







# I ritratti

Presentiamo separatamente i ritratti su carta. Seppur é possibile ordinare le opere che seguono secondo una cronologia di riferimento, si é preferito riunire in un'unica sezione questo genere di opere.

267.

**Ritratto di Cristoforo Roncalli seduto ad un tavolo**

Matita nera, matita rossa, 253 x 410 mm.

*Iscrizioni*

In basso al centro: "Questo é il ritratto di m cristofano roncali pitore de le pomarance il ritratto e di mano di giosepe de arpino".

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro degli Uffizi (L. 929).

*Provenienza*

Fondo mediceo-lorenese.

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Ferri, 1890, p. 318; Röttgen, 1973, p. 150, cat. 82; Roma, 1979, pp. 17-18, cat. 1; Chiappini di Sorio, 1983, p. 191, fig. 6; Firenze, 1997, p. 59, cat. 28; Röttgen, 2002, p. 134, fig. 69; Faietti, 2010, p. 306, fig. 17.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2179 F.

Il pittore Cristoforo Roncalli, seduto ad un tavolo, avvolto in un elegante mantello che cade fino a toccare il pavimento, mostra con fierezza un disegno di figura. È questo uno dei pochi ritratti su carta ad oggi noti di Giuseppe Cesari, disegnato forse in segno di amicizia per l'amico Roncalli che col Cesari aveva collaborato al cantiere di San Giovanni in Laterano con l'affresco raffigurante il *Battesimo di Costantino*.

L'iscrizione che corre lungo il bordo inferiore del foglio, testimone dell'identità del personaggio ritratto, trova conferma nella somiglianza del volto del giovane con il *Ritratto di Cristoforo Roncalli* di Ottavio Leoni (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Vol. H, n. 9) e con il suo *Autoritratto* agli Uffizi (Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio vasariano, Inv. 1669).

Realizzato con pochi tratti estemporanei, il vivace disegno degli Uffizi, è eseguito, come altri ritratti su carta del Cesari (si vedano le schede che seguono) con le due matite: la rossa per l'incarnato e la nera per i vestiti e i dettagli della scena. Rispetto agli altri ritratti su carta ad oggi noti, il *Ritratto di Cristoforo Roncalli* rappresenta un *unicum*: del pittore, infatti, non viene riprodotta la sola immagine del volto, egli è immortalato per intero. L'interesse del Cesari, tuttavia, si concentra proprio sul viso di Cristoforo Roncalli lasciando appena percepibile la parte inferiore del corpo che si perde sul foglio in un insieme di linee che si fanno progressivamente, sempre meno nitide, fino a quasi scomparire. Assai simile al disegno degli Uffizi è il dipinto con il *Ritratto di Prospero Farinaccio* che immortala il procuratore fiscale della Camera Apostolica seduto ad un tavolo nell'atto di consultare delle carte legislative (Röttgen, 2002, pp. 382-383, cat. 140) e non è da escludere, dunque, che il foglio degli Uffizi fu disegnato in preparazione a un dipinto, forse mai eseguito o non ancora rintracciato.

Il disegno, per il quale è stata giustamente proposta una datazione attorno al 1592 (Röttgen, 1973, pp. 150-151, cat. 82), fu certamente eseguito prima del 1607 quando si dovettero guastare i rapporti

tra Cristoforo Roncalli e Giuseppe Cesari, quest'ultimo accusato di essere il mandante dell'aggressione subita in quei giorni dal pittore toscano. Un Avviso, conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, infatti, riporta la notizia di cronaca: “26 maggio 1607 [...] Gioseppino d'Arpino [...] è stato citato nuovamente dal Fisco a scolparsi della imputatione dell'haver fatto sfregiare il Pomarancio” (op. cit. in Röttgen, 2002, p. 133, n. 160). L'aggressione fu probabilmente causata dalla rivalità creatasi tra il Roncalli e il Cesari in occasione della commissione per i mosaici della cupola di San Pietro, come pare chiarire la testimonianza di Cesare Rossetti durante l'interrogatorio tenutosi in occasione del processo: “era mala sodisfatione fra li predetti Christofaro Pomarancio et Cavalier Gioseppino per occasione che havendo il lavoro del musaico di San Pietro il signor Christofaro quale gli fu levato in tempo di papa Clemente et dato al Cavalier Gioseppino et per questo fusse nata male sodisfatione tra li luoro” (op. cit. in Röttgen, 2002, p. 135).

Nella collezione di grafica del Louvre si conserva un *Ritratto di Cristoforo Roncalli* di mano di Filippo Baldinucci (Parigi, Musée du Louvre, Inv. 71; **fig. a**). Il foglio, che faceva parte della collezione personale di Baldinucci (come testimonia la doppia incorniciatura a penna caratteristica di tutti i disegni della raccolta) fu acquistato, assieme ad altri disegni della stessa collezione, nel 1806. Il disegno del Louvre è copia del foglio fiorentino di cui riproduce, tuttavia, il solo volto del Roncalli. Baldinucci, che aveva assemblato la collezione grafica del cardinal Leopoldo de' Medici, doveva conoscere bene il disegno del Cesari e, per non perdere memoria del volto del celebre pittore, dovette ricopiarlo, aggiungendo il ritratto di Roncalli ai volti famosi della sua collezione. La vicenda testimonia la presenza del *Ritratto di Cristoforo Roncalli* del Cesari nelle collezioni medicee già nella seconda metà del Seicento quando Baldinucci era responsabile della raccolta del suo mecenate.



**Fig. a**





**268.**

**Ritratto di donna**

Matita nera, 185 x 132 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 21, fig. 13.

New York, Pierpont Morgan Library, Inv. IV 160.

Il ritratto di questa sconosciuta nobildonna romana, nella quale Herwarth Röttgen proponeva di riconoscere la madre del pittore Giuseppe Cesari, Giovanna, fu replicato in una seconda versione, identica, e fino ad oggi inedita, da me rintracciata tra i fogli del Louvre attribuiti a Federico Zuccari (cat. 269).

La stesura dei segni delle due matite sul foglio, delicato e sottile, è identica alla maniera impiegata dal Cesari nel *Ritratto di Cristoforo Roncalli* degli Uffizi (cat. 267); pertanto, per il lavoro newyorkese, proponiamo una datazione prossima al foglio fiorentino.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).





**269.**

**Ritratto di donna**

Matita nera, 189 x 134 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a matita: “9”; in basso a sinistra, a penna: “15”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Ch.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795).

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4600

Il foglio che qui presentiamo per la prima volta come opera di Giuseppe Cesari, è ancora oggi segnalato nella collezione grafica del Louvre come opera di Federico Zuccari. Si tratta, tuttavia, di un lavoro originale del Cavalier d'Arpino, collocabile cronologicamente attorno alla prima metà degli anni '90 del Cinquecento.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).



**270.**

**Ritratto di giovane di tre quarti**

Matita nera, matita rossa, 151 x 124 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886).

*Provenienza*

Cabinet du roi.

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Röttgen, 2002, p. 218, cat. B.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 3029.

Secondo Herwarth Röttgen in quest'opera va identificato l'autoritratto del diciottenne Giuseppe Cesari; tuttavia riteniamo che sia più cauto lasciare per ora il protagonista di questo bel disegno nell'anonimato, non cogliendo particolari somiglianze – identificate, invece, dallo studioso tedesco – tra il volto del giovane e i ritratti noti dell'Arpino. Nella scheda dedicata al foglio del Louvre, Röttgen segnalava le affinità stilistiche di questo foglio con i ritratti di Taddeo Zuccari eseguiti dal fratello Federico e oggi conservati al Louvre. Effettivamente il modo di stendere i segni della matita sul foglio paiono imitare la maniera di Federico e non a caso molti dei disegni presentati in questa sezione si trovano ancor oggi al Louvre tra le opere attribuite allo Zuccari.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).



**271.**

**Ritratto di giovane con orecchino**

Matita nera, matita rossa, 180 x 130 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886).

*Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); entrato nel Cabinet du Roi nel 1671.

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4636.

Oggi catalogato tra i disegni di Federico Zuccari, l'opera spetta, invece, alla mano del Cavalier d'Arpino che dovette eseguire questo e il suo "gemello" ad una data prossima al *Ritratto di Critofofo Roncalli* degli Uffizi (cat. 267), o del *Ritratto di donna*, nella versione newyorkese (cat. 268) e in quella parigina del Louvre (cat. 269).

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).



**272.**

**Ritratto di giovane con orecchino**

Matita nera, matita rossa, 161 x 121 mm.

*Iscrizioni*

In alto a sinistra, a penna: “de Federic Sucre”.

*Timbri*

In basso al centro: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

*Bibliografia*

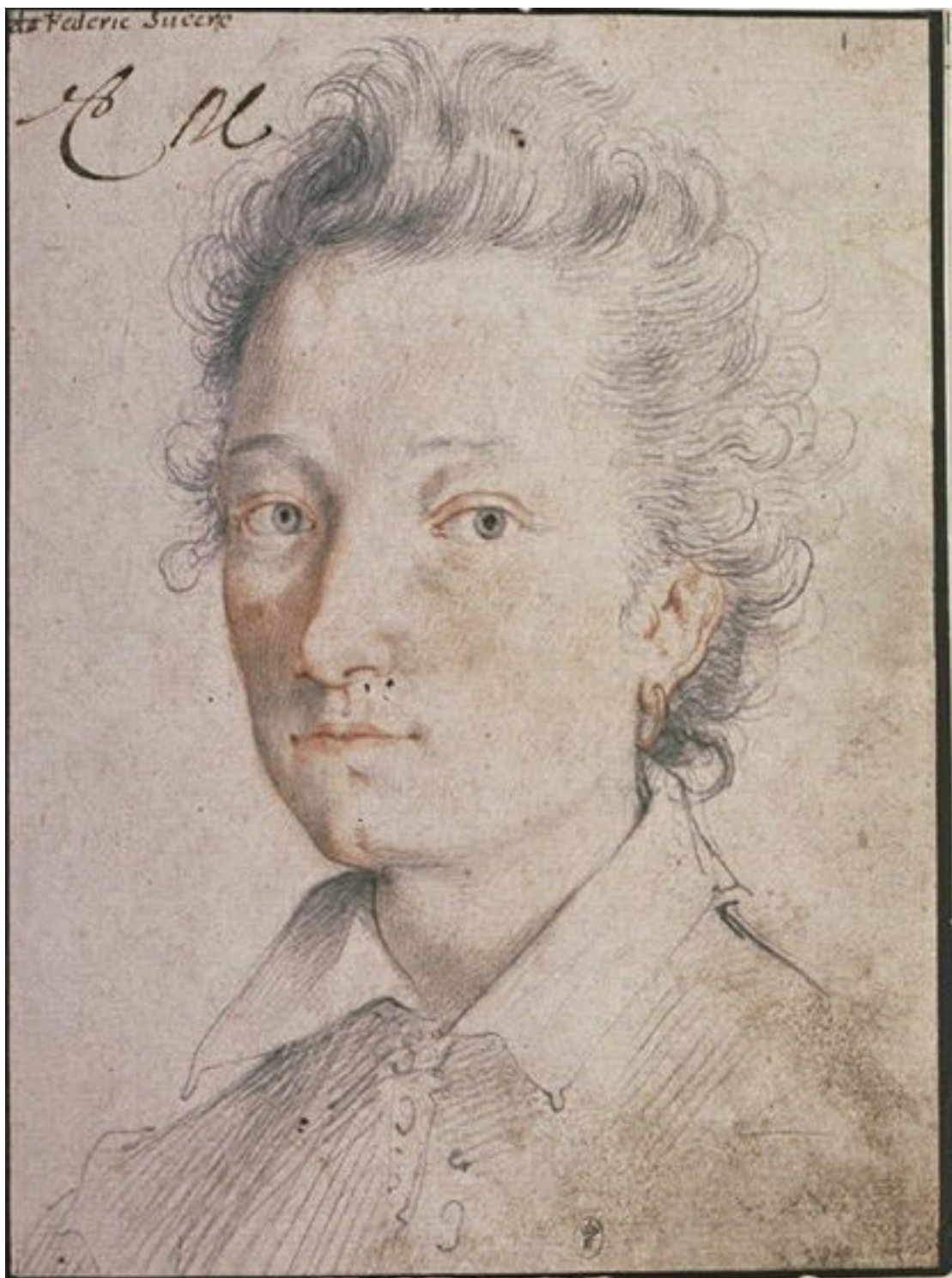
Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 11952.

Un tempo tra gli anonimi del XVI secolo, il disegno fu attribuito a Federico Zuccari da Philip Pouncey; si tratta, tuttavia, secondo chi scrive, di un ritratto di mano di Giuseppe Cesari. Il foglio replica, ma con un'inquadratura ravvicinata, il disegno illustrato al numero precedente (cat. 271). Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).

da Federico Succore

AM





**273.**

**Ritratto di giovane con la barba**

Matita nera, matita rossa, 141 x 110 mm.

*Iscrizioni*

Assenti.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1886).

*Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); entrato nel Cabinet du Roi nel 1671.

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Disegno inedito

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4635.

Resta ignota l'identità dell'affascinante protagonista di questo disegno, ancora oggi attribuito a Federico Zuccari tra i fogli del Louvre e restituito da chi scrive, per ragioni stilistiche, a Giuseppe Cesari.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).



**274.**

**Ritratto di giovane di tre quarti**

Matita nera, matita rossa, 166 x 126 mm.

*Iscrizioni*

In alto a destra, a matita: “3”.

*Timbri*

In basso a destra: timbro Musée du Louvre (L. 1955).

*Provenienza*

Sconosciuta.

*Cronologia*

1590-1595.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4632.

Si veda la scheda precedente.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).



**275.**

**Ritratto di un fanciullo con gorgiera**

Matita nera, matita rossa, quadrettatura a matita nera, 158 x 122 mm.

*Iscrizioni*

Sul verso, in alto a sinistra, a matita: “10D”; sul verso, in alto a sinistra, a penna: “10.D”; sul verso, in alto al centro, a penna: “12584”; sul verso, al centro, a matita: “NIII 22804”; sul verso in basso, a matita: “Lioni”.

*Timbri*

In basso a sinistra: timbro Musée du Louvre (L. 1886).

*Provenienza*

Everhard Jabach (1610-1695); entrato nel Cabinet du Roi nel 1671.

*Cronologia*

1590-1595 ca.

*Bibliografia*

Disegno inedito.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 12234.

Vista la scrittura più asciutta rispetto agli altri disegni di ritratto proposti in questa sezione, si potrebbe proporre una datazione più tarda per questo disegnetto, probabilmente quadrettato in un momento diverso dalla sua prima stesura. La quadrettatura, infatti, appare incongruente con l'illustrazione del volto. Il ritratto, forse, voleva essere “tradotto” in pittura; in tal caso il foglio servì da mero appunto grafico e da guida per l'esecutore del dipinto che appose le linee di quadrettatura per riuscire meglio nella trasposizione dell'immagine.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).



**276.**

**Ritratto di un architetto**

Matita nera, matita rossa, 270 x 199 mm.

*Iscrizioni*

In basso a sinistra, a penna: “Joph darpinas fe. 29”.

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Georg Ernst Harzen (1790-1863).

*Cronologia*

1595-1600.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, pp. 64-65, cat. D; Röttgen, 1999a; Amburgo, 2001, p. 50, cat. 20; Röttgen, 2002, p. 219, cat. E; Amburgo, 2008-2009, p. 126, cat. 56.

Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Inv. 21167.

Secondo Herwarth Röttgen il protagonista del foglio di Amburgo sarebbe lo stesso Cesari, autore dell'opera, raffiguratosi con il compasso in mano, simbolo del Disegno. Non è improbabile, tuttavia sfugge la somiglianza tra il volto dell'effigiato e quella nota dai ritratti certi dell'Arpino.

Potrebbe trattarsi, più genericamente, del ritratto di un architetto, iscritto in un ovale, alla maniera riservata alle effigi da tradurre in incisione per le raccolte biografiche, fine, forse, destinato anche al foglio di Amburgo.

La materia più pastosa delle due matite, meno precisa, e più libera, indurrebbe a pensare che il foglio tedesco sia opera matura del Cesari, da collocare orientativamente tra la seconda metà degli anni '90 del Cinquecento e il principio del secolo successivo.

Per un approfondimento riguardo ai ritratti su carta di Giuseppe Cesari si rinvia il lettore al secondo paragrafo del capitolo VI del nostro lavoro (6.2. *Volti della Roma arpinesca: Giuseppe Cesari disegnatore di ritratti*).





**277.**

**Ritratto di un fanciullo con un cane**

Matita nera, matita rossa, 244 x 175 mm.

*Iscrizioni*

In basso a destra, a matita: "... 192".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Alcide Donnadieu (1791 ca.-1861); acquistato dalla Real Academia de Belas Artes di Lisbona nel 1873.

*Cronologia*

1600 ca.

*Bibliografia*

Monbeig Goguel, 1996, p. 126, fig. 20; Cambridge, 2000, p. 88, cat. 36.

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. ?

Attribuito inizialmente ad Annibala Carracci, il disegno fu proposto come opera di Federico Zuccari da Catherine Monbeig Goguel (Monbeig Goguel, 1996, p. 126, fig. 20) e, più di recente, da Nicholas Turner come opera del Cavalier d'Arpino; chi scrive ritiene, pur considerando che le differenze tra i disegni di Zuccari e Arpino, in particolar modo nel campo della ritrattistica, possano trarre facilmente in inganno, che in questo caso l'attribuzione avanzata da Turner possa essere ritenuta valida. È in particolare il dettaglio della mano del fanciullo, tagliente nelle linee di contorno, a confermare l'ipotesi dello studioso inglese; anche la forma del viso del giovane, dagli occhi sferici e leggermente aggettanti e il tratteggio delle matite che descrivono i volumi del corpo del giovanotto effigiato e del suo segugio, paiono caratteristici della maniera di Arpino.

Il foglio, del quale non esiste un corrispondente pittorico, è da collocare ad una fase matura della carriera del Cesari, forse ad una data prossima al 1600, diversamente dagli altri disegni di ritratto illustrati in questa sezione.



**278.**

**Autoritratto**

Matita nera, matita rossa, 362 x 253 mm.

*Iscrizioni*

Lungo il bordo inferiore del foglio: "Ritratto del Cav.re Giuseppe Cesare d'Arpino: Originale di sua Mano"; sul verso, a penna: "849".

*Timbri*

Assenti.

*Provenienza*

Sir J. C. Robinson; Malcolm.

*Cronologia*

1630 ca.

*Bibliografia*

Röttgen, 1973, p. 67 cat. L; Gere, Pouncey, 1983, vol. I, cat. 26, vol. II, tav. 23; Röttgen, 2002, p. 233, cat. N.

Londra, British Museum, Inv. 1895-9.15-664.

Il volto appena scavato, ormai anziano, i capelli fini, radi, non più fluenti come nel ritratto che del Cesari aveva fatto Ottavio Leoni attorno agli anni '20, così il Cavaliere si ritrae al termine della carriera. Negli occhi chiari e nel naso aquilino, nel pizzetto ormai imbiancato dall'età, si riconosce il Cavaliere; non il pittore a lavoro, ma il nobile dal vestito elegante, la stoffa scura, i bottoni allacciati fino al collo, il colletto largo, secondo le mode di pieno Seicento, ornato da un ricamo leggero.

Disegno accurato, eseguito preferendo la stesura sul foglio di macchie di colore anziché dei tratti di segno caratteristici dei disegni meno maturi dell'artista, è questa una delle ultime opere del Cesari che consegna la sua figura alla memoria dei posteri.



*Ritratto del Cav. Girolamo Caputo d'Arco, Originale di S. Maria.*

# **Catalogo delle opere**

Opere della bottega o della cerchia di  
Giuseppe Cesari

## **Berlino, Kupferstichkabinett**

*Tre nudi maschili al lavoro nella fucina di Vulcano (?)*

Matita nera, 432 x 287 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 18350.

*Soldato stante visto di dorso e due figure maschili sedute a terra*

Matita nera, 233 x 160 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 16200.

*Uomo stante visto di profilo in adorazione*

Matita nera, 277 x 147 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 20876.

***Il disegno ricorda i lavori di Giovanni Baglione, forse autore del foglio.***

*Angelo in volo che sorregge le chiavi pontificie*

Matita nera, 238 x 179 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 16186.

*San Gerolamo nello studio con due angeli*

Matita nera, 319 x 242 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 16194.

*Flagellazione di Cristo*

Matita nera, matita rossa, 212 x 167 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 16208.

*Studio per un fanciullo nudo che cammina*

Matita nera, matita rossa, 221 x 155 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 22167.

*Un angelo stante volto verso destra (sorregge uno stemma?)*

Matita nera, 250 x 184 mm.

Berlino, Kupferstichkabinett, Inv. Kk 20856.

## **Colonia, Wallraf-Richartz-Museum Graphische Sammlung**

*Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*

Matita rossa, tracce di matita nera, 410 x 283 mm.

Colonia, Wallraf-Richartz-Museum Graphische Sammlung, Inv. Z 2037.

Bibliografia: Röttgen, 1964.

## **Chatsworth, Devonshire Collection**

*Studio di un nudo maschile per un pennacchio*

Matita rossa, 278 x 194 mm.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 222.

Bibliografia: Jaffé, 1994, cat. 166.

*Ratto di Proserpina*

Matita rossa, 248 x 367 mm.

Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 301.

Bibliografia: Jaffé, 1994, cat. 167.

***L'esecuzione del disegno farebbe pensare ad un ricalco di un originale.***

**Düsseldorf, Kunstmuseum**

*Studio per due teste*

Matita nera, 304 x 204 mm.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 323.

*Studio per un Adamo (?)*

Matita rossa, 250 x 194 mm.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 7659.

*Studio per un soldato che estrae la spada*

Matita nera, gesso bianco, 401 x 241 mm,

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 7312.

**Edimburgo, National Gallery of Scotland**

*Un angelo*

Matita nera, matita rossa, 255 x 137 mm.

Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. 1950.

Bibliografia: Andrews, 1968, p. 38, cat. D 1494.

*Gruppo di teste*

Matita nera, matita rossa, 168 x 175 mm.

Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. D 3027.

Bibliografia: Andrews, 1968, p. 38, cat. D 3027;

***Il disegno, considerato autografo da Herwarth Röttgen, è probabilmente una copia tratta dalla Resurrezione di Lazzaro della Galleria Corsini di Roma.***

**Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi**

*Testa di guerriero*

Matita rossa, 226 x 151 mm.

Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 11230 F

Bibliografia: *Il Cavalier d'Arpino*, Roma, Palazzo Venezia, 1973 (a cura di H. Röttgen), Roma, 1973, p. 160, cat. 119.

*Testa maschile con lo sguardo rivolto verso l'alto*

Matita nera, matita rossa, 173 x 110 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 11228 F

*Testa femminile*

Matita nera, matita rossa, 243 x 175 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 21262 F

*Testa maschile*

Matita nera, matita rossa, 180 x 126 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 2178 F

*Testa di un uomo barbuto*

Matita nera, matita rossa, 263 x 210 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 11267 F.

*Studio di una testa virile, studio di un uomo con un cappello piumato, studio per una bocca*

Matita rossa, 198 x 175 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 2177 F

*Studio per un nudo maschile*

Matita rossa, 184 x 145 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 1532 Or

*Studio per un nudo maschile seduto e con un braccio levato*

Matita rossa, 410 x 261 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 11264 F

*Studio di un cavallo e un uomo steso a terra*

Matita nera, matita rossa, 383 x 291 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 851 Or

*Studio per un gruppo di soldati*

Matita rossa, 215 x 142 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 91765 S

*Due uomini che camminano*

Matita rossa, 273 x 187 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. 1213 E

*Liberalitas-Fortitudo seduta su di un leone con colonna e cornucopia*

Matita nera, matita rossa, 136 x 102 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 7721 S.  
Bibliografia: Röttgen, 1973, p. 145, cat. 66.

*Sibilla seduta con un angelo*

Matita nera, 260 x 182 mm.  
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 11240 F.  
Bibliografia: Röttgen, 1973, p. 147, cat. 71.

*Testa virile vista di scorcio*

Matita nera, matita rossa, 91 x 80 mm.



Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 7727 S.  
Bibliografia: Röttgen, 1973, p. 153, cat. 90.

*Studio per un angelo stante*

Matita rossa, 200 x 130 mm.

Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1536 Or.

*Volto maschile di profilo*

Matita rossa, 151 x 116 mm.

Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 11229 S.

### **Grenoble, Musée des Beaux-Arts**

*Studio per due teste virili*

Matita nera, matita rossa, dimensioni sconosciute.

Grenoble, Musée des Beaux-Arts, Inv. MG D 2152.

### **Haarlem, Teyler Museum**

*Testa di fanciullo*

Matita nera, matita rossa, 280 x 214 mm.

Haarlem, Teyler Museum, Inv. KI 87.

Bibliografia: Van Tuyll, 2000, p. 188, cat. 125 (con bibliografia precedente).

*Studio per mezzo busto maschile*

Matita rossa, 127 x 133 mm.

Haarlem, Teyler Museum, Inv. KI 65.

Bibliografia: Van Tuyll, 2000, pp. 187-188, cat. 123 (con bibliografia precedente).

*Un uomo seduto con turbante*

Matita nera, tracce di matita rossa, lumeggiature a biacca, 186 x 127 mm.

Haarlem, Teyler Museum, Inv. I 48.

Bibliografia: Van Tuyll, 2000, p. 189, cat. 127 (con bibliografia precedente).

### **Holkham Hall**

*San Giovanni battista condotto al sepolcro*

Matita nera, matita rossa, 124 x 165 mm.

Holkham Hall, Inv. 43

***Il disegno replica la composizione del San Giovanni battista condotto al sepolcro, disegno preparatorio per il sipinto destina alla chiesa di San Giovanni n Fonte e oggi a San Giovanni in Laterano (cat. 155); la stessa composizione, fu ripetuta, con alcune varianti, in uno degli affreschi della volta della cappella Benigni in Santa Maria della Pace, portati a termine attorno al 1519 e eseguiti, secondo Herwarth Röttgen, da Cesare Rossetti. Forse questo disegno è da considerarsi di mano del Rossetti.***

### **Lille, Musée des Beaux-Arts**

*Un evangelista stante,*

Matita nera, 410 x 250 mm. Inv. Pl. 46.

Bibliografia: Brejon de Lavergnée, 1997, cat. 132.

### **Lione, Musée des Beaux-Arts**

*Studio per un nudo maschile stante*

Matita rossa, 325 x 189 mm.

Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. 1962-649.

Bibliografia: Pagliano, 2008, pp. 88-89, cat. 21 (con bibliografia precedente).

### **Londra, British Museum**

*Studio per un Cristo morto*

Matita rossa, 139 x 266 mm.

Londra, British Museum, Inv. 1946-4-13-203.

Bibliografia: J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 33, cat. 31, vol. II, tav. 24, cat. 31.

*Madonna col Bambino*

Matita rossa, 92 x 82 mm.

Londra, British Museum, Inv. Pp. 3-26

Bibliografia: J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 31, cat. 24, vol. II, tav. 24, cat. 24.

### **Londra, Courtauld Institute of Art**

*Studi per teste diverse*

Matita nera, matita rossa, 210 x 138 mm.

Londra, Courtauld Institute of Art, Inv. 4305.

### **Monte San Giusto, Centro Alessandro Maggiori**

*Testa virile,*

Matita rossa, 127 x 97 mm.

Monte San Giusto, Centro Alessandro Maggiori, Inv. 82

Bibliografia: Di Giampaolo, Angelucci, 1995, p. 171.

## **Napoli, Museo di Capodimonte**

*Studio per la figura di Icaro*

Matita rossa, 232 x 189.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 767.

## **Oxford, Ashmolean Museum**

*Studio per un gruppo di guerrieri,*

Matita rossa, 165 x 167 mm.

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 476;

Bibliografia: Parker, 1956, p. 237, cat. 476; Marabottini, 1969, vol. I, p. 307, cat. 38, vol. II, tav. LXXIX, n. 3; Röttgen, 1973, p. 170, cat. 155 (come Bernardino Cesari).

## **Oxford, Christ Church Gallery**

*San Girolamo in preghiera*

Matita rossa, 177 x 150 mm.

Oxford, Christ Church Gallery, Inv. 1973.

Bibliografia: Byam Shaw, 1976, cat. 576.

*Un giovane seduto,*

Matita rossa, 258 x 171 mm.

Oxford, Christ Church Gallery, Inv. 1235.

Bibliografia: Byam Shaw, 1976, cat. 580.

*Studio per un Massacro degli innocenti*

Matita rossa, 214 x 191 mm.

Oxford, Christ Church Gallery, Inv. 0394.

Bibliografia: Byam Shaw, 1976, cat. 581.

## **Palermo, Galleria Regionale della Sicilia**

*Studio di un angelo e di una testa maschile*

Matita nera, matita rossa, 195 x 231 mm.

Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Inv. 5238/52.

Bibliografia: Palermo 1995-1996, cat. 45.

## **Parigi, Musée du Louvre**

*Putto caduto a terra*

Matita rossa, matita nera, 234 x 279 mm.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 2981  
Bibliografia: Röttgen, 1973, p. 162, cat. 130.

*Cristo fra i dottori*

Matita rossa, 150 x 170 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, RF 38451

*Studio per una Susanna*

Matita rossa, 205 x 138 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 11923.

*Eva stante e con il pomo nella mano destra*

Matita rossa, 232 x 163 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 14431.

*Gesù soccombe sotto il peso della croce*

Matita nera, matita rossa, 185 x 243 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 2970.

*Santa Maddalena distesa*

Matita rossa, 115 x 165 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3016.

*Testa virile*

Matita nera, 110 x 100 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3005.

*Personaggio virile stante*

Matita rossa, 258 x 90 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 13694.

*Busto di un monaco*

Matita rossa, 155 x 144 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 12644.

*Studio di angeli e un'armatura*

Matita nera, matita rossa, 159 x 247 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3007.

*Susanna tra i vecchioni*

Matita rossa, 165 x 144 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 7897.

*Nudo virile accovacciato*

Matita rossa, 189 x 122 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3021.

*San Giovanni Battista*

Matita rossa, 171 x 126 mm.  
Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3014.

*Studio per un uomo stante, un braccio levato*

Matita rossa, 258 x 90 mm.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 13694 mm.

*Una coppia di santi vescovi*

Matita nera, matita rossa, 287 x 158 mm.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 21324.

### **Stoccolma, Nationalmuseum**

*Madonna con Bambino benedicente*

Matita nera, matita rossa, 172 x 129 mm.

Stoccolma, Nationalmuseum, Inv. NM 509/1863.

*Satiro seduto suona la siringa*

Matita nera, matita rossa, 325 x 170 mm.

Stoccolma, Nationalmuseum, Inv. NM 505 / 1863.

### **Venezia, Gallerie dell'Accademia**

*Studio di giovane in corsa*

Matita nera, matita rossa, 338 x 260 mm.

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 1142.

Bibliografia: Prosperi Valenti Rodinò, 1989, p. 78, cat. 54 (con bibliografia precedente).

### **Vienna, Graphische Sammlung Albertina**

*San Giovanni Battista*

Matita nera, matita rossa, 445 x 283 mm.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 753.

*Studio per una Sibilla*

Matita nera, matita rossa, 254 x 172 mm.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 766.

Bibliografia: Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 766.

*Studio per il gruppo di Fasutolo e i pastori*

Matita nera, matita rossa, 227 x 249 mm.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 762.

Bibliografia: Birke, Kertész, 1992, vol. I, pp. 398-399, cat. 762.

*Il mito di Prometeo*

Matta nera, matita rossa, 284 x 219 mm.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 758.

Bibliografia: Birke, Kertész, 1992, vol. I, p. 333, cat. 612.

## **Weimar, Staatliche Kunstsammlungen**

*Un uomo nudo steso a terra aggredito da un uomo con una picca*

Matita rossa, 191 x 210 mm.

Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. KK 8787.

## **Windsor, Royal Library**

*Studio per un nudo maschile*

Matita rossa, 257 x 116 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 174.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 218.

*Studio per un nudo maschile*

Matita nera, 335 x 220 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 0450.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 219.

*Il ratto di una Sabina (?)*

Matita rossa, 257 x 360 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 4348.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 215.

***L'opera è di ispirazione "arpinesca", forse opera di uno dei due Allegrini?***

# **Catalogo delle opere**

## Attribuzioni erroneamente riferite a Giuseppe Cesari

Sono elencati, in questa sezione, i lavori oggi catalogati nelle diverse raccolte di grafica del mondo sotto il nome di Giuseppe Cesari, ma la cui autografia è qui rifiutata e ritenuta di autore diverso.

Si segnalano in grassetto, a seguito della descrizione dell'opera, le eventuali proposte attributive avanzate dall'autore, o annotate sul *passe-par-tout* da studiosi diversi; in alcuni casi non sono pervenuti alcuni dati che riguardano il disegno descritto, quali dimensioni o tecnica di esecuzione.

### **Brema, Kunsthalle Bremen**

Tobia e l'angelo

Matita rossa, 311 x 223 mm.

Brema, Kunsthalle Bremen, Inv. 175.

### **Chicago, The Art Institute**

*Una figura femminile stante*

Matita rossa, 251 x 102

Chicago, The Art Institute, Inv. 1922.688.

*Una donna nuda, stante*

Matita rossa, 202 x 75 mm.

Chicago, The Art Institute, Inv. 1922.472.

*San Giovanni Battista*

Matita nera, 114 x 73 mm.

Chicago, The Art Institute, Inv. 1922.2701

### **Darmstadt, Landesmuseum**

*Carità cristiana*

Penna, inchiostro bruno, 257 x 172 mm.

Darmstadt, Landesmuseum, Inv. AE 1553.

*Il banchetto di Erode*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 218 x 282 mm.

Darmstadt, Landesmuseum, Inv. AE 1558.

*Venere su una conchiglia, trainata da due delfini*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 120 mm (diametro).

Darmstadt, Landesmuseum, Inv. AE 1556.

### **Düsseldorf, Kunstmuseum**

*Studio per un gruppo di tritoni e ninfe marine*

Matita rossa, 152 x 350 mm.

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 306.



*Il Padre Eterno, Adamo ed Eva*  
Matita rossa, 204 x 160 mm.  
Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 316.

*Studio per cavalieri diversi*  
Penna, inchiostro bruno, 180 x 238 mm.  
Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 320.

*Gruppo di figure diverse*  
Matita nera, Matita rossa, 250 x 183 mm.  
Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 324.

*Studio per due figure maschili e una testa*  
Matita nera, gesso bianco, 351 x 242 mm.  
Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 7337.

## **Edimburgo, National Gallery of Scotland**

*Studio per una testa femminile*  
Matita rossa, 192 x 164 mm.  
Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. D 1610.  
Bibliografia: Andrews, 1968, p. 38, cat. D 1610.

*Il giudizio di Zaleuco*  
Penna, inchiostro bruno, traccia di matita nera, 156 x 229 mm.  
Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. D 1494.  
Bibliografia: Andrews, 1968, p. 39, cat. D 1494.

*Testa di infante*  
Penna, inchiostro bruno, 125 x 107 mm.  
Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. D 4890/32.  
Bibliografia: Andrews, 1968, p. 38, cat. D 1494; Röttgen, 2002, p. 227, cat. 2b.

*Un martire visto di sotto in su*  
Matita nera, matita rossa, 233 x 158 mm.  
Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. 3087.  
Bibliografia: Andrews, 1968, p. 38, cat. D 3087.

*Una figura femminile, le braccia incrociate al petto, il volto reclinato*  
Matita nera, 227 x 115 mm.  
Edimburgo, National Gallery of Scotland, cat. D 637.  
Bibliografia: Andrews, 1968, p. 39, cat. D 637.

## **Genova, Galleria di Palazzo Rosso**

*Un angelo*  
Matita nera, matita rossa, 372 x 241 mm.  
Genova, Galleria di Palazzo Rosso, Inv. 1547.

Bibliografia: Genova, 1990, cat. 13.

### **Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi**

*Marte incorona Venere*

Penna, inchiostro bruno.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1564 F.

*Nudo femminile seduto*

Penna, inchiostro bruno.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2173 F.

*Volto maschile*

Matita rossa.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2176 F.

*Racconto mitologico*

Matita rossa, matita nera, 196 x 292 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2181 F.

*Volto virile*

Acquarello bruno, 189 x 154 mm.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11222 F.

*Testa di un soldato*

Matita rossa, matita nera, 220 x 195 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11223 F.

*Studio per una gamba*

Penna, inchiostro bruno.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11226 F.

*Studio per un San Giovanni (?)*

Matita nera, 235 x 165 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11231 F.

*Studio per una testa*

Matita nera, 140 x 165 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11233 F.

***Copia da Pietro da Cortona***

*Testa di satiro*

Matita rossa, 290 x 227 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11235 F.

***Sul supporto è annotata una proposta di attribuzione a Camillo Procaccini.***

*Uno storpio*

Matita nera, 331 x 242 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11241 F.

***Il disegno è una copia tratta da Taddeo Zuccari.***

*Cristo fra i dottori*

Penna, inchiostro bruno, 185 x 295 mm.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11242 F.

*Scena di martirio*

Penna, inchiostro bruno.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11243 F.

***Philip Pouncey proponeva (iscrizione staccata dall'antico montaggio e rincollata sul nuovo un'attribuzione a Giovanni Baglione).***

*Una donna, nuda, sdraiata su un letto*

Matita nera, matita rossa, 182 x 227 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11244.

*Una fanciulla accompagnata da una serva*

Matita nera, matita rossa, 145 x 200 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11245 F.

*Battaglia*

Penna, inchiostro bruno, su carta cerulea, 181 x 293 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11247 F.

*Battaglia*

Penna, inchiostro bruno, 364 x 282 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11249 F.

*Scena di martirio*

Matita nera, matita rossa, 245 x 425 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11250.

*Testa grottesca*

Matita nera, matita rossa, 175 x 135 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11252 F.

*Studio per diverse figure di Cristo*

Matita nera, matita rossa, 161 x 259 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11254 F.

*Scena mitologica*

Penna, inchiostro bruno, 191 x 267 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11255 F.

*Scena mitologica*

Penna, inchiostro bruno, 205 x 267 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11256 F.

*Un prigioniero legato ad un palo*

Matita rossa, 140 x 168 mm.,

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11273 F.

*Mezzobusto maschile*

Matita rossa, 210 ca. x 150 ca. mm.,  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 11260 F.

*Due galline*

Matita rossa, formato irregolare,  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 17888 F.

*Testa di un cavallo*

Matita nera, 155 ca. x 224 mm.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 17889 F.

*Un leopardo e un bambino*

Matita nera, matita rossa, 156 x 220 mm.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 17894 F.

*Un cane*

Matita nera, matita rossa, 152 x 222 mm.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 17895 F.

*Studio di un busto maschile, un braccio, una mano*

Penna, inchiostro bruno, 426 x 270 mm.,  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 7739 S.

*Testa di un leone*

Matita rossa, 122 x 164 mm.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 839 Orn.

*Un leone*

Matita nera, 186 x 231 mm.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 840 Orn.

*Un putto stante*

Matita rossa, 172 x 123 mm.,  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 1535 Orn.

**Londra, British Museum**

*Il Cristo sostenuto dal Padre Eterno*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 118 x 86 mm.  
Londra, British Museum, Inv. 1854-6-28-92.  
Bibliografia: J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 30, cat. 19, vol. II, tav. 16, cat. 19.

*Un uomo nudo, stante, si deterge con un panno*

Matita nera, matita rossa, 375 x 206 mm.  
Londra, British Museum, Inv. 1854-6-28-92.  
Bibliografia: J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 32, cat. 28, vol. II, tav. 27, cat. 28.

*Un uomo stante, in tunica, cammina stendendo le braccia*

Matita rossa, 260 x 169 mm.

Londra, British Museum, Inv. 1854-6-28-92.

Bibliografia: J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 32, cat. 30, vol. II, tav. 26, cat. 30.

*Un uomo sdraiato, nudo*

Penna, inchiostro bruno, 184 x 235 mm.

Londra, British Museum, Inv. 1854-6-28-92.

Bibliografia: J. A. Gere, P. Pouncey, 1950, vol. I, p. 32, cat. 29, vol. II, tav. 25, cat. 29.

### **Londra, Courtauld Institute**

*Tre figure maschili stanti, una donna sdraiata a terra*

Matita nera, tracce di gesso bianco, 170 x 100 mm.

Londra, Courtauld Institute, Inv. 235.

*Due teste equine*

Matita nera, matita rossa, 225 x 153 mm.

Londra, Courtauld Institute, Inv. 2394.

*La fuga in Egitto*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 274 x 197 mm.

Londra, Courtauld Institute, Inv. 926.

***Il disegno ricorda piuttosto le opere dei fratelli Alberti, a cui, forse, potrebbe essere attribuito.***

*Studi per due nudi femminili*

Matita nera, matita rossa, 210 x 138 mm.

Londra, Courtauld Institute, Inv. 4305.

### **Madrid, Museo del Prado**

*Fauno che sostiene delle ghirlande*

Matita nera, matita rossa, 368 x 258 mm.

Madrid, Museo del Prado, FD 135.

Bibliografia: Mena Marqués, 1983, cat. 55.

### **Napoli, Museo di Capodimonte**

*Testa virile*

Penna, inchiostro bruno, acquarellatura bruna, luccichia turchese a biacca, su carta cerulea, 310 x 212 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 15.

*Eros (r), Nudo virile visto di spalle (v)*

Matita nera, 192 x 82 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 799.

*Un profeta (copia dalla cappella Sistina)*

Matita nera, 396 x 284 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 820.

*Accademia di nudo*

Matita rossa, 440 x 291 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 14.

*Studio per una figura femminile*

Matita rossa, 410 x 228 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 1421.

*Riposo durante la fuga in Egitto*

Penna, inchiostro nero, acquarellature grigie, 234 x 194 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 1412.

*Studio per la figura di un santo, studio per un cavallo in corsa*

Penna, inchiostro bruno, 234 x 193 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 1052.

*San Girolamo (?)*

Matita rossa, 284 x 199 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 1051.

*Un genio alato*

Matita rossa, 197 x 163 mm.

Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. 257.

## **Oberlin, Allen Memorial Art Museum**

*Un satiro suona il flauto*

Matita nera, 237 x 141 mm.

Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Inv. 88.30.

## **Oxford, Christ Church**

*Studio per un nudo maschile, seduto*

Matita nera, 385 x 273 mm.

Oxford, Christ Church, Inv. 1250.

Bibliografia: Byam Shaw, 1976, cat. 578.

*Crocifissione di Cristo*

Penna, inchiostro bruno, lumeggiature a biacca, 562 x 429 mm.

Oxford, Christ Church, Inv. 1250.

Bibliografia: Byam Shaw, 1976, cat. 583.

***Nel disegno, a mio avviso, si riconosce la mano di un artista prossimo a Belisario Corenzio.***

### **Parigi, École des Beaux-Arts**

#### *Ganimede*

Matita rossa, 118 x 153 mm.

Parigi, École des Beaux-Arts, Inv. M 2552.

### **Parigi, Musée du Louvre**

#### *Presentazione di Cristo al tempio*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 343 x 250 mm.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 11277.

***L'opera, molto rovinata, è stata segnalata da Herwarth Röttgen (con una nota sul passe partout) come Giuseppe Cesari; si tratta, in realtà, di un artista diverso; forse vicino a Filippo Bellini.***

#### *Apollo sul carro*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature colorate, (diametro) 117 mm.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 3017.

#### *L'incoronazione della Vergine*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 183 x 210 mm.

Parigi, Musée du Louvre, Inv. 10210.

### **Sacramento, Ctocker Art Museum**

Ritratto di un uomo con una penna in mano

Matita nera, matita rossa, 233 x 183 mm.

Sacramento, Ctocker Art Museum, Inv. 1871.1212.

### **Vienna, Graphische Sammlung Albertina**

#### *Perseo libera Andromeda*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 167 x 270 mm.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 761.

#### *Decollazione di una santa*

Penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, 258 x 157 mm.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 751.

### **Windsor, Royal Library**

#### *Studio per figure diverse di paesani e un mulo*

Matita nera, matita rossa, 232 x 337 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 5219.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 214.

***Si tratta di un bel disegno, probabilmente della metà del XVII secolo.***

*Studio una testa infantile*

Matita nera, matita rossa, 160 x 144 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 5397.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 226.

*Studio per una testa maschile*

Matita rossa, 406 x 263 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 4365.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 227.

*Studio per una testa maschile*

Matita rossa, 406 x 263 mm.

Windsor, Royal Library, Inv. 0321.

Bibliografia: Popham, Wilde, 1949, cat. 228.